BIBLIOTHECA FICTIVA

THE SHERIDAN LIBRARIES
3 1151 03701 7237

Delius' über emendationen Shakspeare

N° 14815

LIBRAIRIE
RAYMOND CLAVREUIL
37, RUE ST ANDRÉ DES ARTS
PARIS VI E

S 221
Rés 297

295

J. PAYNE COLLIER'S

ALTE HANDSCHRIFTLICHE

EMENDATIONEN ZUM SHAKSPERE

GEWÜRDIGT

VON

Dr. NICOLAUS DELIUS.

BONN,

VERLAG VON H. B. KÖNIG.

1853.

Vorwort.

Die neuerdings aufgefundenen handschriftlichen Emendationen zum Shakspere einer eingehenden Prüfung zu unterwerfen, veranlasste mich das Interesse an der Sache und das Aufsehen, welches Collier's Entdeckung, wie in seinem Vaterlande, so auch in Deutschland, selbst über den engeren Kreis der Kenner hinaus erregt hat; zur Veröffentlichung des Urtheils, das aus dieser Prüfung sich mir ergab, bestimmt mich ein Bedürfniss des kritischen Gewissens, dem Unfuge einer beispiellos willkührlichen und weitgreifenden Entstellung, womit blinder Glaube an den Werth und an die Geltung dieser Emendationen den Text des Dichters bedroht, nach Kräften entgegenzutreten. Es musste deshalb der Nimbus einer mystischen Autorität zerstreut werden, den Collier um die Person des alten Correctors, gestützt auf dessen Anonymität, auf das Alter der Schriftzüge und auf einige vage Hypothesen, zu verbreiten sich bemüht; es mussten die Emendationen als solche, dieses Nimbus entkleidet, einer genaueren Untersuchung Rede stehen, ehe ihnen in Ermanglung eines sehr zweifelhaften Herkunftzeugnisses ein desto unzweifelhafteres Armuthszeugniss ausgestellt werden konnte. Der Gang, den die Untersuchung dabei zu nehmen hatte, war ihr durch die Art des vorliegenden Stoffes vorgezeichnet: es handelte sich darum, aus einer Masse bunter Einzelheiten, die Collier nach einer äusserlichen Ordnung aneinandergereiht hatte und die sämmtlich in gleicher

Wiederholung, nur in entgegengesetztem Sinn auf den folgenden Blättern zu besprechen, eben so überflüssig wie ermüdend gewesen wäre, alles dasjenige auszuwählen, was für die Emendationsweise des alten Correctors nach den verschiedenen Richtungen ihrer Ausübung hin als charakteristisch hervortrat. Es genügte ein diesem Zwecke entsprechender, systematisch entworfener Auszug aus den Mittheilungen Collier's, um an massgebenden Proben die etwaigen Fähigkeiten und Hülfsmittel, welche der Anonymus zu seinem Correctoramte mitgebracht, zu würdigen, die Grundsätze, die ihn in seiner Behandlung des Shakperischen Textes leiteten, zu erforschen und darzulegen. Waren einmal die Kategorien gefunden, in welche eine unbefangene Kritik diese Emendationen zu sondern hat, und war an allen diesen Kategorien das Nichtige, Falsche und Ergebnisslose der Thätigkeit des alten Correctors im Allgemeinen und nach jeder Seite hin nachgewiesen, so liess sich füglich eine tausendmalige Wiederholung desselben Beweises ersparen, dass jede einzelne dieser Correcturen, von denen Collier uns aus zwanzigtausend mehr als tausend bietet, unnütz, verkehrt, unshaksperisch sei.

Schliesslich füge ich noch die Bemerkung hinzu, dass von der in England bereits gegen Collier's Entdeckung erschienenen Polemik mir bisher Nichts zu Gesichte kam, dass also eine Uebereinstimmung zwischen jenen Schriften und der meinigen, wie sie in Einzelheiten leicht möglich ist, nur eine zufällige sein kann.

Bonn, 4. Juni 1853.

N. D.

Der um die Geschichte und Literatur Shakspere's hochverdiente J. Payne Collier schien seinen bisherigen wichtigen Entdeckungen auf diesem Felde die wichtigste hinzugefügt zu haben, als von einem Exemplar der zweiten Folioausgabe (1632) verlautete, welches zufällig in seinen Besitz gelangt sei, mit handschriftlichen, alten, wahrscheinlich authentischen Verbesserungen auf das Sorgfältigste und Umfassendste durchcorrigirt. Und in der That musste ein solcher Fund die höchsten Erwartungen rege machen: woran seit beinahe anderthalb Jahrhunderten eine Reihe scharfsinniger und gelehrter Männer mit Aufbietung aller literarischen Hülfsmittel gearbeitet hatte, die wirkliche Herstellung und endgültige Feststellung des Shaksperischen Textes, in der Gestalt, wie er aus der Feder des Dichters gekommen sein mochte — diese bisher so vielfach und doch nie mit ganz genügendem Erfolg versuchte Aufgabe schien endlich auf die einfachste und überraschendste Weise gelöst durch die Entdeckung einer alten Textrecension, welche aus zuverlässigster, erster Hand ein der Zeit und der Bühne des Dichters nahestehender Leser und Kenner aus seinem Exemplar der zweiten Folioausgabe vermittelst einer durchgehenden Correctur hergestellt hatte. Alle Zweifel mussten beseitigt, alle Dunkelheiten aufgehellt erscheinen, sobald uns in der Form verbessernder Randglossen aus authentischer Quelle der wirkliche Sinn, das wahre Wort des Dichters mitgetheilt wurde, wie es Shakspere's Zeitgenossen und die ihnen unmittelbar folgende Generation von der Bühne herab vernahmen. An die Stelle der Conjecturalkritik, welche

bisher allein mit grösserem oder geringerem Glücke, nach Massgabe individueller Belesenheit und Gewandtheit an den Schwierigkeiten oder Verderbnissen des Shaksperischen Textes sich versuchen musste, sollte nun eine unumstössliche, auf unmittelbare Tradition begründete Wiederherstellung des Aechten und Ursprünglichen treten. Dass ein so berufener Regenerator, dem so eigenthümliche und zugleich so vorzügliche Hülfsmittel zu Gebote stehen mussten, gerade ein Exemplar der so vielfach corrumpirten, so nachlässig gedruckten zweiten Folioausgabe zur Unterlage seiner kritischen Arbeit gewählt, dass er nicht statt ihrer die so viel bessere, einem solchen Manne gewiss leicht zugängliche erste Folioausgabe vom Jahre 1623 nahm, konnte freilich auf den ersten Blick befremden; andrerseits musste in so schärferem Contraste zu dieser, aller Autorität baaren, zweiten Folioausgabe die Autorität der hinzugefügten Emendationen hervortreten.

Das Object der mit Recht so hochgespannten Erwartungen ist denn nunmehr von dem Entdecker der Oeffentlichkeit übergeben, zwar nicht in seinem ganzen Umfange, was auch kaum anders als durch einen Abdruck der ganzen zweiten Folioausgabe mit sämmtlichen Verbesserungen zwischen den Zeilen und am Rande thunlich gewesen wäre, aber doch in einer Gestalt, welche vollkommen ausreicht, uns ein Urtheil über das Ganze bilden zu lassen, nämlich in einem Auszuge aller irgend nennenswerthen Anmerkungen und Verbesserungen, von Collier herausgegeben unter dem Titel: *Notes and emendations to the text of Shakespeare's Plays from early manuscript corrections in a copy of the folio, 1632, in the possession of J. Payne Collier Esq, F. S. A. forming a supplemental volume to the works of Shakespeare by the same editor. London: printed for the Shakespeare Society 1852.*

In der Einleitung giebt uns der Herausgeber zunächst die Geschichte und Beschreibung seines Buchs. Die Geschichte reicht leider nicht über das Jahr 1849, in welchem

es durch Ankauf aus der antiquarischen Buchhandlung des Hrn. T. Rodd in Collier's Besitz gelangte, hinaus; die früheren Besitzer liessen sich nicht mehr ermitteln. Collier selbst entdeckte erst später, im Frühling 1850, dass die Folioausgabe, die er angekauft hatte, um ein andres defectes Exemplar derselben zu vervollständigen, mit Correcturen reichlich auf allen Seiten versehen sei und unterwarf erst dann das Buch einer genauen Durchsicht, deren Resultat er eben in dem nunmehr herausgegebenen Auszuge dem Leser vorlegt. Mit welchem Fleisse und mit welcher Beharrlichkeit der Corrector verfuhr, lässt sich ungefähr aus Collier's Angabe schliessen, dass die Zahl der Verbesserungen, alle geringfügigen und die Interpunction betreffenden eingeschlossen, nicht weniger als 20,000 betragen mögen. Es gehört zu dieser beträchtlichen Anzahl auch eine sorgfältige Hinzufügung der sog. Bühnenweisungen *(stage-directions)* welche in den Originalausgaben immer sehr vernachlässigt wurden und erst von den neuern Herausgebern, wo das Verständniss der Handlung es zu fordern schien, ergänzt sind. Nur thut der alte Corrector auch in dieser Beziehung des Guten zu viel, und wenn Collier uns z. B. als Beweis der Genauigkeit desselben in solchen Zuthaten anführt, dass er im Hamlet (Act. 2. Scene 2), bei Hamlet's Worten: *man delights not me, no, nor woman neither, though, by your smiling, you seem to say so* die Bühnenweisung *smile* an den Rand schreibt, damit Hamlet's Freunde nicht vergessen zu lächeln, so wird mancher Leser selbst dabei des Lächelns sich nicht enthalten können. Wo der Corrector aber, abgesehen von solchen selbstverständlichen Bühnenweisungen, andere, von den Herausgebern nicht hinzugefügte und nicht mit Nothwendigkeit aus dem Context hervorgehende ergänzt, da fällt die Frage nach seiner Berechtigung zu solchen Ergänzungen zusammen mit der Frage nach seiner Berechtigung zu den Emendationen überhaupt.

Eine Berechtigung zu der durchgängigen Umgestaltung

des in der Folioausgabe überlieferten Textes, wie sie der alte Corrector mit seinen Emendationen bewirkt hat, liesse sich auf zwiefache Weise begründen: einmal durch den Nachweis, dass handschriftliche oder traditionelle Quellen, authentischer, als die dem Drucke der Folioausgabe zu Grunde liegenden, den Corrector zu seinen Emendationen in den Stand gesetzt, so dass er entweder bessere Handschriften als die, nach denen der Folioausgabe gedruckt war, habe benutzen oder von der Bühne herab aus dem Vortrage der Schauspieler den wahren, in der Folioausgabe entstellten Text des Dichters vernehmen können; zweitens durch den Nachweis, dass die Verbesserungen, zu denen der Corrector auf demselben Wege wie die übrigen Shaksperekritiker, auf dem Wege der Conjectur gelangt sei, glücklicher als die ihrigen den wahren Sinn des Dichters treffen und, indem sie den Text wiederherstellen, durch innere Evidenz für den Kenner sowohl die fehlende äussere Beglaubigung als auch die bisherigen und fernere anderweitige Wiederherstellungsversuche überflüssig machen.

Indem Collier für seinen alten Corrector diese zwiefache und dreifache Berechtigung zu gleicher Zeit oder wechselsweise in Anspruch nimmt, indem er die handschriftlichen Verbesserungen bald auf gedruckte oder geschriebene alte uns nicht mehr zugängliche Exemplare zurückzuführen geneigt ist, bald sie aus dem Vortrage der Schauspieler oder dem persönlichen Verkehre des Correctors mit den Schauspielern herleiten möchte, bald sie möglicherweise als blose Conjectur des Correctors gelten lassen will, untergräbt er selbst beim Leser die Autorität, welche sein Gewährsmann durch die Befolgung einer einzigen, aber dabei festen kritischen Richtschnur für seine Emendationen behielte. Es ist klar, dass die Hülfe, welche bessere Handschriften oder alte Drucke dem Corrector gewährt haben könnten, nicht sehr ausreichend gewesen sein muss, wenn er daneben sich in so vielen Fällen veranlasst sah, zur Verbesserung des Shaksperischen Textes die münd-

liche Tradition der Schauspieler zu Rathe zu ziehen und, noch häufiger, seinen eigenen kritischen Scharfsinn in Conjecturen zu üben. Aber abgesehen von dieser sich gegenseitig in ihrer Geltung aufhebenden oder doch beeinträchtigenden Zusammenstellung dreier verschiedener Emendationsquellen, will uns zunächst die Möglichkeit der Benutzung besserer Handschriften von Seiten des alten Correctors keineswegs so wahrscheinlich dünken, wie Hrn. Collier, namentlich nicht in allen den Fällen, wo diese Correcturen nicht etwa offenbare Fehler der alten Ausgabe wegräumen, sondern als neue Lesarten wohlbegründeten und verständlichen Lesarten der Quartos und Folio entgegentreten. Eine Berufung auf „bessere Handschriften als die der alten Ausgabe zu Grunde gelegen", erscheint da um so misslicher, als solche bessere Handschriften schwerlich überhaupt je existirt haben, also auch nicht dem alten Corrector zugänglich gewesen sein können. Es hatte aber von Shakspere's Dramen keine andere Handschriften gegeben, als die im Besitze seiner Schauspielergesellschaft befindlichen, und eben diese Handschriften hatten der im Jahre 1623 von zwei Mitgliedern dieser Schauspielergesellschaft herausgegebenen ersten Gesammtausgabe des Dichters zu Grunde gelegen. Wir haben für diese Thatsache in dem Vorworte der ersten Folioausgabe selbst das ausdrückliche Zeugniss der Herausgeber Heminge und Condell, welche sich auf die in ihrem Besitze befindlichen Manuscripte beziehen, aus denen sie den Text des Dichters theils zum ersten Mal, theils in besserer Gestalt, als vorher gehende einzelne Quartausgaben, herausgegeben. Die Wahrheit dieses Zeugnisses wird weder durch den allerdings nicht abzuläugnenden Umstand angefochten, dass einige wenige Dramen in der Folioausgabe nicht aus der Handschrift, sondern — vielleicht zur Bequemlichkeit des Setzers oder weil man von einem einzelnen, bereits rechtmässig gedruckten Drama das Manuscript nicht bewahrt hatte — aus der Quarto abgedruckt sind, noch können die einzelnen, selbst die vielen

Incorrectheiten und Nachlässigkeiten, die man namentlich nach unsern Begriffen von den Pflichten eines Herausgebers an der Folioausgabe auszusetzen findet, der wohlbegründeten Meinung Abbruch thun, dass den Herausgebern das beste, — weil das einzige — Material zu einer Shakspereedition zu Gebote stand: die vom Dichter selbst geschriebenen, theilweise auch überarbeiteten Dramenmanuscripte, die im alleinigen, rechtmässigen Besitze derjenigen Schauspielergesellschaft waren, welcher die beiden Herausgeber Hemminge und Condell selbst angehörten.

Diesem notorischen Sachverhältnisse gegenüber lässt sich augenscheinlich die Hypothese von andern, bessern Handschriften oder Drucken, deren Benutzung der alte Corrector von den Herausgebern der Folioausgabe vorausgehabt haben soll, nicht festhalten. Weit entfernt, im Besitze solcher, Andern unzugänglichen, Hülfsmittel gewesen zu sein, scheint er nicht einmal zu seinem Emendationswerke diejenigen Hülfsmittel besessen oder wenigstens nicht angewandt zu haben, die Andern noch zugänglich sind und ihm zu seiner Zeit — die Correcturen mögen nicht lange nach Erscheinung der zweiten Folioausgabe geschrieben sein — viel zugänglicher sein mussten: die einzelnen Ausgaben in Quarto und die Gesammtausgabe in Folio vom Jahre 1623. Ein Zurückgehen auf jene und auf diese würde dem alten Corrector eine Menge von seinen Correcturen erspart haben, insofern viele Irrthümer seines Handexemplars ihre Entstehung lediglich der nachlässigen Behandlungsweise verdanken, mit welcher die zweite Folioausgabe, die einzige, die dem Corrector vorgelegen zu haben scheint, aus der ersten, der einzig authentischen Folioausgabe, abgedruckt ist.

Zum Beweise des hier Behaupteten ist es zunächst unsere Aufgabe, aus den Collier'schen Mittheilungen diejenigen Emendationen des alten Correctors hervorzuheben, welche, durch Irrthümer der zweiten Folioausgabe veranlasst, sich als überflüssig herausstellen durch die Berichtigung, die in der

Originalausgabe vorliegt. Wir folgen dabei der Anordnung Collier's und geben die Seitenzahl seines Buches an.

S. 24. *Two Gentlemen of Verona* (A. 4. Sc. 4). Die zweite Folio liest in Launce's Aussage, dass der von Proteus der Silvia zum Geschenk bestimmte Hund auf dem Marktplatz von den Burschen des Henkers oder Schinders gestohlen worden sei:

> Ay, sir: the other squirrel was stolen from me by the hangman's boy in the market-place..

Der Corrector dachte nicht an die dem Schinder zustehende Polizei über freiumherstreifende Hunde und, da er aus *the hangman's boy* Nichts zu machen wusste, änderte er *a hangman boy*, womit denn Shakspere nach des Correctors, wunderbarer Weise auch nach Collier's Meinung so viel wie *a rascally boy* habe bezeichnen wollen oder können. Ein Blick in die erste Folio, welche *the hangman's boys* liest, hätte uns und anch dem Corrector selbst wahrscheinlich diese unglückliche Conjectur erspart. — Zu einem noch schlimmern Fehltritt hat ein andrer Druckfehler der zweiten Folio in derselben Scene den Corrector verleitet. Von Silvia wird dort gesagt: *her eyes are grey as grass*, wo der Corrector denn, weder „besseren Handschriften“ noch schauspielerischer Tradition, sondern lediglich, wie es scheint, der Eingebung seines eigenen Scharfsinns folgend, *green* an die Stelle von *grey* setzt. Auch Collier hält das für die wahre Lesart, ohne zu erwägen, ob nicht Julia der von ihr in der Stelle gepriesenen Schönheit Silvia's und zugleich ihrer eigenen mit den grasgrünen Augen ein sehr zweideutiges Compliment macht, wenn sie sagt:

> Her eyes are green as grass, and so are mine.

Aus der ersten Folio hätte der Corrector lernen können, dass der Fehler nicht in *grey*, sondern in *grass* steckte, wofür *glass* zu lesen. Schon Chaucer in der Einleitung zu der *Canterbury Tales* spricht von solchen Augen seiner Aebtissin:

Ful semely hire wimple ypinched was;
Hire nose tretise; hire eyen grey as glas.

Der graublaue Glanz der Augen wird mit dem des eben so gefärbten Glases verglichen.

Seite 68. *Much Ado about Nothing.* (A. 2. Sc. 1.) Der Corrector hätte nicht nöthig gehabt, in den Text der Folioausgabe:

But civil, Count, civil as an orange, and something *of a jealous* complexion

ein *as jealous a complexion* einzuflicken, wenn ihm die Variante der Quarto *of that jealous complexion*, offenbar des Dichters Lesart, zugänglich gewesen wäre.

Seite 77. In demselben Drama (A. 5. Sc. 1) verstümmelt die zweite Folio den Text der ersten:

I cannot *bid you* bid *my* daughter live.

durch Auslassung des *bid you* und des *my* und veranlasst damit den Corrector, auf eigne Hand Vers und Sinn so zu vervollständigen:

I cannot bid you *cause my* daughter live.

Collier findet diese Verbesserung wohllautend *(euphonious emendation)*; die meisten Leser werden aber den Text, wie er in der ersten Folio vorliegt, schon aus dem Grunde vorziehen, weil er vom Dichter herrührt.

Seite 68. Indem sich die todtgeglaubte Hero zu erkennen giebt, sagt sie in den beiden Folios:

One Hero died, but I do live.

Der Corrector fügt hinter *died* zur Vervollständigung des Verses *belied* hinzu — eine Ergänzung, die Collier schwerlich so euphonisch, wie die vorhergehende, finden wird *(died-belied)*. Dennoch möchte er sie der richtigen Lesart der Quarto *died defil'd* vorziehen, weil Hero im Bewusstsein ihrer Unschuld sich doch nicht wohl selbst „befleckt“ nennen könne.

Hero aber nennt sich »befleckt« durch die schmachvolle Verläumdung, die ihren vermeintlichen Tod herbeigeführt. Collier nimmt an, das *defil'd* der Quarta beruhe auf einem Falschhören *(mishearing)* des Schreibers und Shakspere's Wort sei *belied* gewesen. Die Theorie von den durch solches Falschhören in den Shaksperischen Text eingedrungenen Fehlern gewinnt überhaupt bei Collier eine Ausdehnung, welche eine besonnene Kritik ihr unmöglich zugestehen kann. Solche Hörfehler lassen sich mit Grund nur in denjenigen verstümmelten und incorrecten Einzelausgaben Shaksperischer Dramen vermuthen, deren Text, weil er in einer ganzen Handschrift dem unrechtmässigen Verleger nicht zugänglich war, einem unwissenden Schreiber aus den Dictaten bestochener Schauspieler in die Feder dictirt oder, so gut es eben gehen wollte, nach dem Bühnenvortrage aufnotirt werden musste. Bei allen übrigen, also bei den meisten Dramen unsers Dichters lag den Quarto's wie der ersten Folio ein vollständiges Manuscript erster Hand zu Grunde, wodurch alles Hören überflüssig und alles falsche Hören vermieden ward. So weist denn mit Recht Al. Dyce in seinen *Remarks on the Editions of Shakspeare* wiederholt darauf hin, dass bei Weitem die meisten Druckfehler in der Originalausgabe auf Irrthümern im Lesen, nicht auf Hörfehlern beruhen, und bemerkt u. A. auf S. 81 wahr und treffend: *Those critics who have been the most successful in conjectural emendation were never guided by similarity of sound, but solely by the ductus literarum.* Im Gegensatze zu diesem Ausspruch des berufensten Kritikers, sind die Verbesserungen des alten Correctors fast immer von einer »Aehnlichkeit des Lautes« hergenommen, gleichsam als seien Shakspere's Dramen den Anfertigern der Handschrift oder gar den Setzern der ersten Drucke — man sieht nicht ein, weshalb? — in die Feder dictirt.

Seite 113. *Merchant of Venice.* (A. 1. Sc. 2.) Nach der Thronbesteigung des Schotten, Königs Jacob I. durfte sich

Portia in der schalkhaften Schilderung ihrer Freier nicht mehr über den Schottischen Lord lustig machen; die Theatercensur setzte dafür in Nerissa's Frage:

What think you of the *other lord*, his neighbour.

So steht es in beiden Folio's, und nur die zur Zeit der Königin Elisabeth gedruckte Quarto hat das ächte *Scottish lord*, was dem Corrector unbekannt geblieben sein muss. Jedenfalls kann seine „Verbesserung" *Irish Lord* nur auf seine Rechnung, nicht auf die des Dichters kommen.

Seite 117. Ibid. (A. 3. Sc. 2.)

Thus ornament is but the *guiled* shore
To a most dangerous sea.

Für *guiled*, die Lesart der Quarto und ersten Folio, hat die zweite *guilded*, und der Corrector verbessert *guiling*, wahrscheinlich in der Meinung, die auch jetzt noch manche Kritiker theilen, Shakspere habe aus Nachlässigkeit oder nach Belieben das passive Particip der Vergangenheit für das active der Gegenwart gesetzt. *Guiled* bedarf keiner Verbesserung; es ist ein aus dem Substantiv *guile* ebenso gebildetes Epitheton, wie *sledded* (Hamlet 1, 1) aus dem Substantiv *sled:* mit Arglist ausgerüstet, arglistig.

Seite 120. *Ibid.* (A. 4. Sc. 1.) In Antonio's Worten

I pray you, think you question with the Jew
You may as well go stand upon the beach,
And bid the main flood bate his usual height,
You may as well use question with the wolf,
Why he hath made the ewe bleat for the lamb;
You may as well forbid the mountain pines
To wag their high tops etc.

lässt die erste Folio durch Auslassung der Worte *Why he hath made* Vers und Sinn unvollständig. Die zweite Folio kurirt den Vers auf Kosten des Sinnes, indem sie druckt

The ewe bleat for the lamb; *when you behold*

und der Corrector, der in beiden Quarto's den wirklichen, obenangegebenen Text des Dichters hätte finden können, ändert statt dessen:

When you *behold* the ewe *bleat* for the lamb.

Shakspere selbst hätte schwerlich das Geblöke eines Schafes sehen lassen, sondern nur hören.

Seite 167. *All's well that ends well.* (Act. 5. Sc. 1.)

Die erste Folio lässt einen dem Hofe des Königs attachirten Falkonier höheren Ranges hier auftreten: *Enter a gentle Astringer.* Das Wort kommt auch sonst vor; so citirt Steevens aus Cowell's *Law Dictionary* Folgendes: *We usually call a falconer who keeps that kind of hawk, an austringer.* Die zweite Folio aber kennt das Wort nicht und ändert *a Stranger*, eine Bezeichnung, die schon deshalb nicht passt, da Helena augenblicklich in ihm einen Mann wiedererkennt, den sie früher am Hofe gesehen und dessen Güte sie hat rühmen hören. Aber auch im Allgemeinen kann der Auftretende kein Fremder heissen, da ein Solcher ihr nicht den gewünschten Zutritt zum König verschaffen konnte. Dennoch stimmt auch hier Collier dem alten, auf die zweite Folio allein angewiesenen Corrector bei, dessen ganze sog. Verbesserung darin besteht, den vermeintlichen „Fremden" zu einem *gentleman* zu machen, wahrscheinlich um dessen Hofconnexion damit zu erklären. Die Lesart der ersten Folio, welche diese Schwierigkeit viel einfacher und vollständiger wegräumt, scheint dem Corrector unbekannt geblieben zu sein. Charakteristisch ist dabei, dass Collier, der in seiner Ausgabe Shakspere's die abgeschmackte Lesart der zweiten Folio *a stranger* verdienter Massen nicht einmal einer Erwähnung werth gehalten hatte, nun, von dem Corrector dazu verleitet, dieselbe ganz plausibel findet und dagegen, trotz des oben erwähnten ausdrücklichen Zeugnisses, die Bedeutung von *Astringer*, die er in seiner Ausgabe mit Recht ohne Bedenken angenommen

hatte, nun für sehr zweifelhaft, beinahe für eine Erfindung von Steevens zu halten geneigt ist. Doch auf solche Irrwege hat der alte Corrector seinen Entdecker oft geführt, so oft in der That, dass es für Collier und Collier's Shakspere als ein Glück erscheint, wenn die Entdeckung einige Jahre nach, und nicht vor, der Collier'schen Ausgabe Shakspere's erfolgt ist.

Seite 229. *First Part of King Henry IV.* (A. 1. Sc. 2.)

Auf Prinz Heinrich's Vorhaltung, dass er zu Falstaff's Gunsten seinen Kredit angewandt habe, versetzt dieser bestätigend:

> Yea, and so used it, that were it *not* here apparent that thou art heir apparent. — But, I pr'ythee, sweet wag etc.

Durch Auslassung des *not* in den Folio's, das in den Quarto's sich findet, wird der Satz unverständlich. Der alte Corrector modelt deshalb ihn auf eigne Hand um, ohne Rücksicht auf des Dichters Text, und setzt: *that it is here apparent.*

Eben so entnimmt in demselben Drama (A. 4. Sc. 3.) der Corrector die Ergänzung zweier in den Folio's unvollständig gelassener Stellen nicht den Quarto's, sondern seinem eigenen Ingenium und setzt

> My father *with* my uncle and myself

wo die Quarto's *and* für *with* lesen; ferner

> Who is if every owner were *due* plac'd

wo die Quarto's das in den Folio's fehlende *well* für *due* haben. Abweichungen, wie diese, sind an sich geringfügig und nur in sofern erwähnungswerth, als sie zeigen, wie wenig wir dem alten Corrector bei seinen Emendationen ein Zurückgehen auf »bessere Handschriften« zuzutrauen haben, wenn er selbst die vorliegenden Hülfsmittel, die nach einer authentischen Handschrift und correct gedruckten Quarto's des *First Part of King Henry IV.* zu Rathe zu ziehen verschmäht hat. Eine Benutzung besserer Handschriften, wenn der alte

Corrector wirklich solche besessen hätte, so überflüssig sie ist, wo die alten Drucke den wahren, klaren Text des Dichters enthalten, wäre doch dankenswerth erschienen, an allen Stellen, für deren offenkundige Corruption die vorhandenen gedruckten Quellen keine Hülfe gewähren; aber gerade da scheint der alte Corrector, wenn er solche verdorbene Stellen nicht stillschweigend übergeht oder einfach ausstreicht, auf dasselbe Hülfsmittel angewiesen zu sein, wie die spätern Editoren alle: auf die eigne Conjecturalkritik.

Seite 291. *Third Part of King Henry VI.* (Act. 1. Sc. 4.) Wenn in der Klage York's über den Tod seines Sohnes Rutland der Corrector den Text der ersten Folio gekannt hätte:

> That face of his the hungry cannibals
> Would not have touch'd, would not have stain'd with blood;

so würde er vielleicht nicht versucht haben, den von freuder Hand und geschmacklos interpolirten Text der zweiten Folio, den Collier in seiner eignen Ausgabe mit Recht unerwähnt liess:

> That face of his
> The hnngry cannibals would not have tonch'd,
> Would not have stain'd the *roses just* with blood

in *rose's hues* zu corrigiren. Wenn die schwerlich von Shakspere herrührende Interpolation überhaupt einer Emendation werth wäre, so wäre die von Theobald *roses juic'd* wahrscheinlicher und zugleich sinnreicher als die des alten Correctors.

Seite 324. *King Henry VIII.* (A. 4. Sc. 2.) Die Königin Katharina sagt von dem verstorbenen Cardinal Wolsey in der ersten Folio:

> So may he rest: his faults lie *gently* on him.

In der zweiten Folio fehlt das unentbehrliche *gently*, und der Corrector setzt *lightly* dafür. — Wir führen diese Ab-

weichung, die in die Kategorie einiger schon charakterisirter Varianten gehört, nur wegen der von Collier hinzugefügten Bemerkung an: *Possibly, this was the form in which he had heard the passage delivered; but Shakespeare's word was doubtless that of the folio 1623.* Wir sind nun freilich der Ansicht, dass *lightly* lediglich eine Conjectur des Correctors war; aber, die Möglichkeit zugegeben, dass er es so auf der Bühne habe vortragen hören, wo bleibt da die Autorität, welche Collier an andern Stellen den vermeintlichen schauspielerischen Traditionen als Hülfsmitteln des alten Correctors zuschreibt, wenn er hier selbst zugiebt, Shakspere habe nicht *lightly* sondern *gently* geschrieben? Eine Correctur des Shaksperischen Textes nach Massgabe des Vortrags der Schauspieler ist von allen Correcturen die allermisslichste und unsicherste; es ist bekannt, welche Freiheiten sich schon zu Shakspere's Zeit, wider des Dichters Willen, die Schauspieler im Vortrage mit den Worten des Dichters nahmen; bekannt, wie man, noch zur Zeit des alten Correctors, die Shaksperischen Dramen für die Bühne anfing zu »verarbeiten«. Nach diesem kritischen Grundsatze liesse sich im Vertrauen auf die schauspielerische Tradition z. B. Shakspere's *Tempest* aus Davenant's Bearbeitung, Shakspere's *Troilus and Cressida* aus Drydens Bearbeitung dreist emendiren, denn in der Gestalt hörte man den Text auf der Bühne.

Seite 338. *Troilus and Cressida.* (A. 3. Sc. 3.) Die zweite Folio liest:

Since things in motion *'gin to* catch the eye.

Der Corrector setzt *quicklier* für *'gin to;* Shakspere schrieb, laut den Quarto's: *sooner.*

Seite 343. ibid. (A. 5. Sc. 2.) In den Folio's sagt Thersites von der Cressida: *And any man may find her, if he can but take her life; she's noted. Life* und viel-

leicht auch *find* sind Druckfehler, die in den Quarto's schon ihre Berichtigung finden: *cliff* und *sing*. Der alte Corrector nimmt von dem Shaksperischen Texte keine Notiz und corrigirt auf eigne Hand: *And any man may find her key, if he can take her clefft*. Da aber *key* und *cliff* dasselbe bedeuten, verliert der so emendirte Satz allen Sinn, abgesehen davon dass nur *cliff*, nicht aber *clefft* im Englischen Musikschlüssel heisst.

Seite 344. ibid. (A. 5. Sc. 4.) Achill ruft aus, nachdem er den Hector hingestreckt:

So, Ilion, fall thou next; now, Troy, sink down

d. h. nach Hector's Fall ist Ilion's Fall das Nächste. Weil aber das so bedeutsame *next* nur in den Quarto's steht und zufällig in den Folio's fehlt, so ergänzt der Corrector dafür ein durchaus, namentlich in Achill's Munde, nichtssagendes *great* vor *Troy:*

So, Ilion, fall thou! Now, *great* Troy, sink down.

Seite 345. ibid. (A. 5. Sc. 11) Troilus fertigt den dienstbeflissenen, kupplerischen Pandarus mit folgenden Worten in der Quarto ab:

Heuce, *broker*, lackey! ignomy and shame
Pursue thy life and live aye with thy name!

Der Druckfehler *brother* für *broker* in den Folio's verleitete den alten Corrector, der die richtige ältere Lesart nicht kannte, dafür *brothel-lackey* zu setzen. So aber kann Troilus den Pandarus bei aller seiner Erbitterung doch nicht bezeichnen; auch ist *brothel-lackey*, obwohles sich schon in der dritten und vierten Folio findet und also längst bekannt war, von keinem Herausgeber adoptirt worden, auch von Collier nicht, der erst jetzt, nachdem der alte Corrector bei ihm die längst bekannte, aber immer bisher von Allen verschmähte Lesart zu späten Ehren gebracht hat, die Entdeckung macht: *There can be no doubt that for broker, lackey we ought to substi-*

tute brothel-lackey. — Dass *broker* auch sonst bei Shakspere Kuppler bedeutet, ist bekannt.

Seite 377. *Romeo and Juliet.* (A. 1. Sc. 4.)

Der alte Corrector, dem die erste Quarto dieses Dramas nicht zugänglich war, emendirt in der Schilderung des personificirt gedachten Windes, der, unbeständig, bald dem Norden bald dem Süden seine Huldigung darbringt:

Turning his *side* to the dew-dropping south

aus dem *side*, der Lesart der spätern Quarto und Folio, ein *tide*, so wenig das Wort auch passen will. Die Herausgeber, auch Collier, entlehnen daher mit Recht aus der ersten Quarto *face;* und der Grund, weshalb Collier jetzt diese Lesart zu Gunsten des widersinnigen *tide* verwerfen will, ist seltsam genug: *as the quarto 1597 has a decided mistake in the preceding line, we may receive „Turning his tide" as Shakespeare's language.* Was hat denn der Umstand, dass in der vorhergehenden Zeile die erste Quarto: *And being anger'd, puffs away in haste,* wahrscheinlich nach des Dichters erster Bearbeitung, liest, während in den folgenden Ausgaben für *in haste* nun *from thence* gesetzt wurde, mit der Richtigkeit der Conjectur des Correctors in der folgenden Zeile zu schaffen?

Seite 407. *Macbeth* (A. 1. Sc. 4.) Der alte Corrector fand in seiner zweiten Folio, wo Duncan von Macbeth's Verdiensten spricht:

Thou art so far before,
That swiftest *wine* of recompence is slow
To overtake thee

und änderte dafür dreist *wind.* Collier bemerkt dazu naiv genug,: *This may or may not have been the line as it came from the poet's pen: at all events, and for some unexplained reason a person writing soon after 1632, seems to have preferred wind to „wing" when either would answer the purpose.* Es handelt

aber sich einzig und allein darum, was aus »des Dichters Feder kam«, und der »unerklärte Grund«, weshalb »die bald nach 1632 schreibende Person« *wind* vorzog, ist lediglich der, dass dieselbe nicht in der ersten Folio nachsah, wo sie das Wort des Dichters *wing* hätte finden können, während eigne Conjectur ihr zu der verkehrten Emendation *wind* verhalf.

Seite 420. *Hamlet.* (A. 1. Sc. 2.) Der alte Corrector hätte in der Stelle der Folio's

Whilst they *bestill'd*
Almost to jelly with the act of fear

seine unglückliche Conjectur *bechill'd* sich wahrscheinlich erspart, wenn er aus den Quarto's das richtige *distill'd* gekannt hätte. *Distill'd* hat schon die erste in der Quarto von 1603 uns aufbewahrte Recension des Dramas: *While they distilled almost to gelly*, und die Uebereinstimmung beider, sonst so mannigfach von einander abweichenden Recensionen entscheidet stärker für *distill'd*, als die jetzige Uebereinstimmung Collier's mit dem alten Corrector zu Gunsten des unerhörten *bechill'd* spricht.

Seite 413. ibid. (A. 5. Sc. 2.) Die Quarto's lesen vollständig in der Rede der Königin während des Gefechtes:

He's fat and scant of breath —
Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows.

Die Folio's haben dafür weniger vollständig den zweiten Vers:

Here's a napkin, rub thy brows.

Der alte Corrector verbessert auf gut Glück:

Here *is* a napkin, rub thy brows, *my son.*

Die *independent authority*, die ihn nach Collier's Vermuthung dabei leitete, war wohl nur der eigene kritische Scharfsinn; schwerlich aber hatte er es so auf der Bühne gehört, wie Collier zweitens vermuthet, denn der Nachdruck, der auf das betonte *is* gelegt wird, müsste den tragischen Effect der

Scene sehr beeinträchtigt haben. Was das Flickwort *my son* betrifft, so ist zu bemerken, dass die Königin im ganzen Drama ihren Sohn nie so anredet, sondern *Hamlet, dear Hamlet, sweet Hamlet* u. s. w.

Seite 435. *King Lear* (A. 1. Sc. 1.) Die Quarto's und die erste Folio haben, zur gegenseitigen Bestätigung ihrer Lesart, in Kent's Anrede an Lar:

As my *great* patron thought on in my prayers.

Weil aber die zweite Folio *great* zufällig ausliess, so fabricirt der alte Corrector den Vers:

And as my patron thought on in my prayers.

Seite 441. ibid. (A. 3. Sc. 4.) In den Folio's sagt Edger, der böse Geist führe ihn, *through sword and whirlpool.* Der Corrector setzt für den offenbaren Druckfehler *sword* das Wort *swamp:* Shakspere's Wort war aber *ford* und steht in allen drei Quartausgaben.

Seite 451. *Othello* (A. 1. Sc. 3.) An der vielfach besprochenen und commentirten Stelle, wo Othello den Senat ersucht, dass Desdemona ihn begleiten dürfe, hat sich auch der alte Corrector versucht. Seine wichtigste Emendation jedoch, und diejenige, welch Collier ihm vorzugsweise zum Verdienst anrechnet: *in me defunct* für *in my defunct* ist längst bekannt als eine von manchen Herausgebern angenommene Conjectur. Indess bedarf der Passus, richtig verstanden und erklärt, wie Collier in seiner Ausgabe mit Recht bemerkt, durchaus keiner Aenderung, also auch dieser nicht, und noch viel weniger solcher überflüssigen, wie der Corrector sie ausserdem vornimmt. Er liest nämlich:

Nor to comply with the young *effects* of heat

Das *effects*, einen Druckfehler der zweiten Folio, behielt er getrost bei, nicht ahnend, dass die Quarto's und erste Folio übereinstimmend *affects* lesen. Ferner liest er:

And heaven defend your *counsels*, that you think

wo *counsels* ganz unberufen an die Stelle von *good souls*, einem ächtshaksperischen, dem Corrector aber unverständlich gebliebenen Ausdruck tritt.

Seite 453. ibid. (A. 2. Sc. 3.) Jago's Plan, den Cassio während der Nachtwache in Raufhändel zu verstricken, gründet sich zunächst auf den schon selbst berauschten Rodorigo, der zu wachen hat: *and he's to watch;* ausserdem auf drei Cyprioten, die ebenfalls halbberauscht mitwachen sollen und die im Ehrenpunkte sehr reizbar sind:

Three *else* of Cyprus, noble swelling spirits,
That hold their honour in a wary distance.

Der Corrector scheint, seltsam genug, das *else*, „drei ausserdem von Cyprus" nicht verstanden zu haben, und da ihm die Quarto's nicht zugänglich waren, welche das von den Herausgebern meistens vorgezogene *three lads of Cyprus* lesen, so ändert er mit schlauer Vermuthung *elfes*, was dann nach Collier's Erklärung, nicht wie sonst bei Shakspere, der übrigens richtig überall *elves* schreibt, Elfengeister, sondern „Kobolde" bedeuten soll. Wie aber Jago dazu kommt, diese drei Cyprioten in einem Athem als Kobolde und als *noble swelling spirits* zu bezeichnen, erklärt uns Collier nicht.

Wir übergehen mit Stillschweigen einige andere Stellen, wo die Unbekanntschaft mit den alten Originalausgaben den Corrector veranlasst hat, wirkliche oder vermeintliche Fehler seiner zweiten Folio auf eigne Hand, mithin ohne Nutzen für die Shaksperekritik, zu verbessern: wir übergehen sie, theils weil sie ganz in die Kategorie der bisher besprochnen fallen und verhältnissmässig geringfügiger als diese sind, theils weil Collier bei ihnen die Möglichkeit zugiebt, dass der Corrector sie aus keiner andern Quelle als aus seinem eigenen Kopfe habe; womit denn bei ihnen jedes Gewicht, das sie sonst

nach Collier's Ansicht beanspruchen könnten, von selbst wegfällt.

Wenn nun diese Klasse von Emendationen des Correctors für uns, die wir statt der zweiten Folio die bessern frühern Ausgaben benutzen können, jedes Interesse verliert, so wird eine andere Klasse seiner „Verbesserungen“ dadurch überflüssig, dass wir sie bereits in den Noten und Commentaren der in der Zeitfolge späteren, in unserer Bekanntschaft aber dem alten Corrector vorangegangenen Herausgeber Shakspere's vorfinden. Begreiflicherweise ist die Zahl derselben, auch in dem von Collier gegebenen Auszuge, weit beträchtlicher, als die der oben charakterisirten, beträchtlicher sogar, als Collier anzunehmen scheint, welcher hie und da als etwas ganz Neues, als Emendation des alten Correctors anpreist, was schon lange vor der „werthvollen Entdeckung“ in den weitläuftigen Noten der Commentatoren als Conjectur zu lesen stand. So figurirt z. B. unter den speziell in der Einleitung hervorgehobenen Verbesserungen, welche den Werth der Entdeckung in das glänzendste Licht setzen sollen, als erste (Seite XI. *Introduction)* eine Stelle aus *Taming of the Shrew* (A. 1. Sc. 1.) Tranio stimmt dem Entschlusse seines jungen Herrn Lucentio, in Padua eifrig das Studium der Philosophie zu treiben, bei und fügt nur die Warnung hinzu:

> Only, good master, while we do admire
> This virtue, and this moral discipline,
> Let's be no stoics, nor no stocks, I pray,
> Or so devote to Aristotle's *checks*,
> As Ovid be an out-cast quite abjur'd.

Collier führt diese Stelle in der Einleitung an, als Probe der Seltsamkeit dass die Dramen anderthalb Jahrhunderte durch die Hände der scharfsinnigsten Kritiker haben gehen können, ohne dass solche unzweifelhafte Fehler entdeckt seien. Solch ein unzweifelhafter Fehler soll nämlich in obigen Worten *Aristotle's checks* stecken, ein Druckfehler, der nunmehr niemals

mehr wiederholt werden könne, seitdem die Verbesserung des alten Correctors *Aristotle's Ethics* zu Tage gekommen sei. Nun aber findet sich sowohl in der von Reed besorgten grösseren Steevens'schen Ausgabe, als auch in der von Boswell besorgten Malone'schen Ausgabe, folgende Anmerkung von Blackstone zu dem betreffenden Wort unter dem Text: *Tranio is here descanting on academical learning and mentions by name six of the seven liberal sciences. I suspect this to be a mis-print, made by some copyist or compositor for ethicks. The sense confirms it;* und Steevens fügt als Parallelstelle aus Ben Jonson's *Silent Woman A. IV. Sc. IV.* hinzu: *I, in some cases: but in these they are best, and Aristotle's ethicks.* Wenn demungeachtet Steevens und Malone diese Conjectur Blackstone's nicht in den Text aufgenommen, sondern sich mit der Lesart der Folio *checks* begnügt haben, so thaten sie dies, weil *checks* ihnen einen vollkommen ausreichenden Sinn zu geben schien: die Zurechtweisungen und Schulmeistereien des Aristoteles, weil ferner das dem Shaksperischen Publikum gewiss unverständliche Fremdwort *ethicks* in dem Munde Tranio's sich seltsam ausnehmen würde. Ben Jonson in seinem Prunken mit Gelehrsamkeit mochte allerdings schon eher derlei hochtrabende Ausdrücke anwenden. Wundern aber darf man sich, dass Collier, der von der Lesart *ethicks* eine vortheilhaftere Ansicht hat als seine Vorgänger, dieselbe nicht vor zehn Jahren schon für seine Ausgabe aus Malone's und Steeven's Noten entlehnte, wo er sie längst hätte finden können.

Die Emendationen des alten Correctors, mit denen wir es hier zu thun haben und unter denen die eben betrachtete eine so hervorragende Rolle spielt, lassen sich kurz als die schon vor der „werthvollen Entdeckung" entdeckten bezeichnen. Sie sind entweder wegen der ihnen innewohnenden Evidenz längst in den Text aller oder doch der meisten Ausgaben aufgenommen, — und dann bedürfen wir zur Bestätigung nicht mehr der Entdeckung, dass auch der alte Corrector so

emendirt habe; oder sie tragen das Gepräge der Aechtheit nicht so unzweifelhaft und überzeugend an sich, — und in diesem Falle werden sie, nach wie vor, ihren Platz nicht im Text, sondern nur in den Noten zum Text behaupten können, ohne dass der Umstand, dass sie sich bei dem alten Corrector schon vorfinden, ihnen den mangelnden Stempel der Authenticität aufdrückte. Beide Arten von Emendationen bilden einen so bedeutenden Bestandtheil der Mittheilungen Collier's aus dem Folioexemplar des alten Correctors, dass wir uns mit einer Auswahl begnügen müssen und uns vorzugsweise auf solche beschränken, bei denen ihr anderweitiges Vorhandensein Collier entgangen zu sein scheint. In sehr vielen, ja in den meisten Fällen bemerkt Collier selbst, dass die betreffende Emendation schon gemacht sei: nur hätte er sich dann die auf jeder Seite seines Buches sich wiederholende Anführung und weitläuftige Rechfertigung der *post festum* kommenden Emendationen seines Schützlings ersparen können.

Seite 10. *Tempest.* (Act. 2. Sc. 2.) In Calibans Lied corrigirte schon Dyce in seinen *Remarks* (S. 5).

Nor scrape *trencher*, nor wash dish

für *trenchering* aller alten und neuen Ausgaben.

Seite 12. ibid. (Act. 4. Sc. 1.) Prospero übergiebt seine Tochter dem Ferdinand mit den Worten:

For I
Have given you a *third* of mine own life.

Der alte Corrector setzt dafür, wie schon sehr viele Editoren gesetzt haben, *a thread* (oder nach alter Orthographie *thrid*). Collier meint, damit sei zu Gunsten von *thread* die Frage entschieden; wir aber möchten eher der Note beistimmen, mit der er in seiner Ausgabe die Lesart der alten Ausgaben *third* vertheidigt hat: *It is surely much more natural for Prospero to say that he has given away a third of his own life*

than merely a thread of his own life. — Dafür *thread* zu lesen, nannte er damals in derselben Note mit Recht „eine dem alten Texte zugefügte Gewaltthat“.

Seite 25. *Two Gentlemen of Verona.* (Act. 5. Sc. 2.) Vor *Eglamour* zur Vervollständigung des Verses haben die meisten Herausgeber längst ein *Sir* eingeschoben:

Which of you saw *Sir* Eglamour of late?

Die Entdeckung lehrt uns also nichts Neues.

Seite 27. ibid. (A. 5. Sc. 4.) Die Folio liest:

Come; let us go: we will *include* all jars
With triumphs, mirth and rare solemnity.

Die Variante des alten Correctors *conclude* wird schon von Steevens und Malone besprochen, von Letzterem zugleich der Unterschied der Bedeutung Beider und die Richtigkeit der alten Lesart nachgewiesen. Damit sollte denn die Sache füglich abgethan sein.

Seite 30. *Merry Wives of Windsor.* (Act. 1. Sc. 3.) Falstaff sagt, Pistol habe gestohlen wie ein ungeschickter Sänger; er habe kein Zeitmass beobachtet; und Nym versetzt darauf:

The good humour is to steal at a *minute's* rest.

Für *minute* das zu dem Bilde des Singens passendere *minim* zu lesen, hatte schon Langton vorgeschlagen und Steevens gebilligt. Aus dessen und aus Malone's Ausgabe hätte Collier also längst schon diese von ihm jetzt beim alten Corrector entdeckte Lesart, die er in seiner Ausgabe ganz übergeht, aufnehmen können.

Seite 42. *Measure for Measure.* (A. 1. Sc. 2.) In dem Schluss von *Mrs. Overdone's* Worten: *within three days his head is to chopped off*, steht das in den Folios zufällig fehlende

is als eine selbstverständliche Ergänzung bereits in allen gangbaren Ausgaben.

Seite 43. ibid. (A. 1. Sc. 4.) Der Herzog nennt die Gesetze in der Folio:

The needful bits and curbs to headstrong *weeds.*

Dazu bemerkt Collier, durch den alten Corrector verführt: *Theobald rightly altered weeds to steeds, as it stands corrected in the Folio 1632.* — Wir halten uns lieber an Collier's frühere Note zu der betreffenden Stelle, wo er von der jetzt für richtig erklärten Aenderung sagt: *Theobald made the unnecessary alteration from the text as it stands in all the Folios. Weed is a term still commonly applied to an ill-conditioned horse.*

Seite 47. ibid. (Act. 3. Sc. 1.) Collier räumt ein, dass die Verbesserung des alten Correctors: *priestly Angelo* für das räthselhafte *prenzie* der ersten Folio (wofür der Corrector in der zweiten Folio *princely* fand) schon von Warburton gemacht sei, nimmt aber für seinen Schützling den Ruhm in Anspruch die alte Lesart *princely guards* in *priestly garb* verändert zu haben; in Bezug auf das letztere Wort hatten alle Commentatoren die Bedeutung, in welcher Shakspere hier und anderswo *guards:* Besatz, Saum, Verbrämung fasst, verstanden, während der alte Corrector, dessen »Verbesserungen« nicht zum kleinsten Theile in seinem geringen Verständniss des Shaksperischen Sprachgebrauchs ihren Grund haben, aus dem zu seiner Zeit in diesem Sinne veralteten *guards* Nichts zu machen wusste und deshalb auf's Gerathewohl dafür das ihm verständlichere *garb* setzte.

Seite 50. ibid. (Act. 4. Sc. 2.) Die Correctur des alten Correctors: *This is his lordship's man* für die Lesart der Folios: *his lord's man* steht längs in allen gangbaren Ausgaben.

Seite 51. ibid. (Act. 1. Sc. 3.) Den Einfall, dass in den Worten des Herzogs:

I am *combined* by a sacred vow

vielleicht *confined* zu lesen sei, hatte ausser dem alten Corrector auch Dr. Johnson gehabt, aber, besonnener als der alte Corrector, hat er ihn nicht in den Text gesetzt, sondern in der Note stehen lassen; dort hätte Collier diese „Entdeckung", wenn sie ihm werthvoll erschien, längst entdecken können. Wenn er aber nunmehr *confined* damit plausibel machen will, dass er sagt, *combined* sei ein leicht möglicher Druckfehler für *confined*, und letzteres ein natürlicheres Wort, so ist die Frage verstattet, was wohl aus dem Shaksperischen Texte werden würde, wenn der Kritiker überall das „natürlichere" Wort an die Stelle des überlieferten, eigenthümlich Shaksperischen setzen, und diese Aenderungen vermittelst der Hypothese „leichtmöglicher Druckfehler" rechtfertigen dürfte? Es würde eben ein Text werden, wie ihn uns der alte Corrector, den Collier's „Entdeckung" zu früh aus zweihundertjähriger Verborgenheit zog, geliefert hat.

Seite 63. *Comedy of Errors.* (Act. 5. Sc. 1.) In der Rede des Kaufmanns bezeichnen die Folio's den Platz der Hinrichtung:

The place of *depth* and *sorry* execution.

Der alte Corrector liest *death* für *depth*, *solemn* für *sorry*. Die erste Aenderung ist als eine selbstverständliche längst adoptirt, die zweite beruht darauf, dass der Corrector den ausgedehnteren Gebrauch, den die älteren Dichter von *sorry-melancholy*, *dismal* (S. *Todd's Johns. Dict.*) machen, nicht kannte oder nicht beachtete.

Seite 69. *Much Ado about Nothing.* (Act. 1. Sc. 2.) Theobald sah ein, dass in der Stelle, wo Borachio seinen Plan, die Hero zu compromittiren, auseinandersetzt, der Sinn für

term me, Claudio richtiger *term me, Borachio* verlangt. Es ist dabei nur zu erinnern, dass der Dichter selbst, nicht der Setzer oder Abschreiber, diese Verwechslung beging, wie wir solchen Namensverwechslungen auch sonst im Shakspere genug begegnen. Wenn aber Collier hinzufügt: diese Verbesserung von Seiten des alten Correctors beweise, dass Theobald sich nicht geirrt habe, so bedarf es einerseits eines solchen Beweises nicht, und andrerseits ist Theobald an Kenntniss des Shaksperischen Sprachgebrauchs und an besonnener Kritik dem alten Corrector, wie die beiderseitigen Emendationen zeigen, so unendlich überlegen, dass man eher umgekehrt sagen dürfte: Theobald's Correctur beweise, dass sich der alte Corrector nicht geirrt habe.

Seite 92. *Love's Labour's Lost.* (Act. 5. Sc. 2.) Collier's Eifer *in majorem Correctoris gloriam* geht so weit, das er sogar sein eignes Verdienst verdunkelt, um das seines Schützlings in desto helleres Licht zu stellen. So verschweigt er, dass die Correctur *large house* für das unverständliche *charge-house* sich als seine Conjectur schon in den Anmerkungen seiner eignen Ausgabe findet.

Seite 98. *Midsummer Night's Dream.* (Act. 1. Sc. 1.) Es bestand nie der mindeste Zweifel darüber, dass die Worte des Egeus: *Stand forth, Demetrius* und *Stand forth Lysander* keine Bühnenweisungen sind, wie Quarto's und Folio's sie fälschlich drucken, sondern Theile der Reden wie Vers und Sinn hinlänglich bezeugen. Dass dies auf der Hand liegende, von allen Herausgebern anerkannte Verhältniss erst jetz durch die entdeckte Emendation des alten Correctors »klar gemacht« sein soll, wie Collier bemerkt, will uns nicht recht einleuchten.

Seite 110. *Merchant of Venice.* (A. 3. Sc. 2.) Bassanio, Portia's Gemälde betrachtend, sagt von den Augen und dem Maler:

But her eyes, —
How could he see to do them? having made one,
Methinks, it should have power to steal both his
And leave itself *unfurnish'd*.

Der alte Corrector ändert dafür *unfinish'd*, und Collier bemerkt dazu: *Steevens hesitated about unfinish'd.* — Steevens aber citirt nur eine Parallelstelle, die Shakspere gekannt haben mochte, in der das Wort *unfinish'd* vorkommt; es in den Text zu setzen, ist ihm nie eingefallen; dazu verstand er das viel bedeutsamere prägnante Wort *unfurnished* zu gut; es heisst unausgerüstet, unbegleitet, unvollständig, d.h. nicht mit dem dazu gehörigen zweiten Auge versehen. *Unfinished* würde nur heissen, das erste Auge auf dem Gemälde sei nicht fertig geworden, aber dann hätte es nicht des Malers beide Augen stehlen können, und Bassanio hätte nicht sagen können: *Having made one.* — So liess der alte Corrector, indem er sich stets an die einzelnen Wörter hielt und dabei das ihm nicht deutliche Wort ohne Bedenken mit einem verständlicheren, oft trivial genug vertauschte, den Zusammenhang der ganzen Stelle ausser Acht.

Seite 123. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Bei der, übrigens schon von manchen Herausgebern gemachten, Emendation des alten Correctors *retain* für *contain* in dem Verse der Portia:

Or your own honour to contain the ring

räumt Collier ein, Shakspere möge *contain* geschrieben haben, und *retain* möge dafür nur zur Zeit des Correctors auf der Bühne gesagt sein. Welchen Werth aber behalten diese uns so angepriesenen Emendationen, wenn der „Entdecker“ selbst die Möglichkeit zugesteht, dass sie von dem ächten — in vorliegendem Falle ohnehin durch constatirten Sprachgebrauch und durch Uebereinstimmung der Quarto's und der Folio gesicherten — Texte nach Massgabe der willkührlichen, jeder Mode unterworfen Bühnenpraxis abweichen?

Seite 125. *As you like it.* (A. 1. Sc. 1.)

Oliver. Can you tell if Rosalind, the *old* duke's daughter, be banished with her father.

Charles. O! no, for the *new* duke's daughter, her consin, so loves her

In den Folio's fehlt *old* und *new.* Dieser überflüssige Zusatz ist schon von S. Th. Hanmer gemacht.

Seite 161. *All's well that ends well.* (A. 3. Sc. 2.)

Die Gräfin verlangt einen Antheil an den Schmerzen der Helena, welche diese ganz für sich in Anspruch genommen habe, und sagt:

If thou engrossest all the griefs *are* thine,
Thou robb'st me of a moiety.

Der Corrector, wahrscheinlich unbekannt mit der Shasperischen Licenz, das relative Pronomen auch im Nominativ auszulassen — *all the griefs that are thine* — ändert *as* für *are.* Das vermeintliche Verdienst, diesen »kleinen, aber wichtigen Irrthum« in der alten Lesart entdeckt zu haben, das Collier dem Corrector ausschliesslich vindicirt, muss derselbe aber mit M. Mason theilen, der schon eben so las. So ist auch (Seite 166) ibid. (A. 4. Sc. 4) der Corrector nicht, wie Collier meint, der Erste, der in dem Verse

Our waggon is prepar'd, and time *revives* us

für *revives* an *reviles* dachte. Schon Steevens dachte daran, aber, statt die wohlfeile Conjectur ohne Weiteres in den Text zu setzen, bemühte er sich die alte Lesart zu erklären, was ihm denn auch so vollständig gelang, dass z. B. Collier selbst in seiner Ausgabe *revives* beibehielt, ohne nur eine Note dazu nöthig zu finden.

Seite 211. *King John.* (A. 5. Sc. 4.) An der Verbesserung des alten Correctors — wenn es eine ist —

Untread the *road-way* of rebellion

hat jedenfalls Theobald den wesentlichsten Antheil, der auch

schon *untread* und *way* las, und sich nur die sehr überflüssige Aenderung *road* für *rude* nicht gestattete. Indess ist der Vers der Folio:

Unthread the rude *eye* of rebellion

ganz verständlich: Die Englischen Grossen sollen sich aus dem früheren, drohenden Aussehen der Rebellion loswinden, sollen aufhören, wie Rebellen zu erscheinen.

Seite 248. *Second Part of K. Henry IV.* (A. 4. Sc. 1.)

Turning your books to *graves*, your ink to blood

Die alte Lesart *graves* änderte schon Warburton in *glaives*, wie Collier in seiner Ausgabe selbst erwähnt. Doch zog er damals, wenn, was er mit Recht für unnütz hielt, überhaupt zu ändern nöthig wäre, mit Steevens *greaves* vor.

Seite 293. *Third Part of K. Henry VI.* (A. 2. Sc. 5.) Die Folio liest mit offenbarem Druckfehler:

And so obsequious will thy father be,
Men for the loss of thee, having no more,
As Priam was for all his valiant sons.

Da Collier bemerkt, für *Men* lese Rowe *Sad* und Steevens *Man*, hätte er auch zugleich bemerken können, dass die Lesart des alten Correctors *E'en* bereits von Dyce in dem mehrerwähnten Buche vorgeschlagen ist, in welchem Collier's Ausgabe recensirt wird. *C. Remarks on Mr. J. P. Collier's etc.)*

Seite 297. ibid. (A. 5. Sc. 6.) Wenn Collier uns aus seiner Entdeckung mittheilt, der alte Corrector, mittelst der hinzugefügten Bühnenweisung *reading*, unterrichte uns, dass der gefangene König Heinrich bei Gloster's Eintritt lese, so erfahren wir damit nicht Neues. Die bisherigen Herausgeber schlossen ungefähr dasselbe aus Gloster's Worten:

Good day my lord. What! at your book so hard?

und fügten deshalb die Bühnenweisung hinzu: *sitting with a book in his hand.*

Seite 325. *King Henry VIII.* (A. 4. Sc. 1.) Nach Collier's Darstellung müsste man glauben, dass in den Worten, die in der Folio und den meisten neuern Ausgaben so interpungirt sind:

> This cardinal,
> Though from an humble stock, undoubtedly
> Was fashion'd to much honour. From his cradle
> He was a scholar, and a ripe and good one.

Niemand an die Möglichkeit einer andern Interpunction gedacht habe, ehe man fand, dass der alte Corrector *from his cradle* mit dem Vorhergehenden, statt mit dem Folgenden verbunden hat. Nun aber hat schon Theobald dasselbe, Malone stimmt ihm halb und halb, Boswell ganz bei. Die Entdeckung ist also, wenn sie werthvoll ist, wenigstens nicht mehr neu.

Seite 335. *Troilus and Cressida.* (A. 3. Sc. 2.) Collier hatte schon in einigen Exemplaren der Quartausgabe dieses Dramas: *Love's thrice-repured nectar* gefunden und diese Lesart in seine Ausgabe aufgenommen. Auch sein Corrector liest so, auffallend genug, da ein Wort *repure* sonst weder bei Shakspere noch anderswo vorkommt, und das Vorkommen desselben in dem erwähnten Exemplare sich eher als eine Verstümmelung des Buchstaben *t* beim Druck erklärt. Man sieht auch nicht wohl, wozu der an sich köstliche Nektar einer dreifachen Reinigung — wenn *repure* das bedeuten soll — bedürfte. *Thrice-reputed*, die gewöhnliche Lesart der Quarto und Folio's, ist ganz klar: dreifach geschätzt, höchst geschätzt. *Thrice* wendet der Dichter häufig zu solchen Steigerungen an.

Seite 399. *Julius Caesar.* (Act. 3. Sc. 1.) Die Folio und

die neueren Ausgaben vertheilen die Rede, welche der Ermordung Cäsar's voran gehen, so:

Cinna. Casca, you are the first that rears your hand.
Caesar. *Are we all ready?* What is now amiss, etc.

Wenn Ritson's längst bekannte Meinung, dass *Are we all ready?* von Cinna, nicht von Cäsar zu sprechen sei, von den Herausgebern, auch von Collier, nicht befolgt ist, so wird die ähnliche, nun auftauchende Emendation des alten Correctors, diese Worte dem Casca in den Mund zu legen, ebenfalls keine grössere Beachtung in Anspruch nehmen können.

Seite 422. *Hamlet.* (A. 1. Sc. 3.) Während wir an andern Stellen den Commentatoren ein von Collier bisweilen ignorirtes Anrecht an den Emendationen seines alten Correctors sichern mussten, haben wir hier einen Commentator in Schutz zu nehmen gegen die Zumuthung, als finde seine Conjectur jetzt nachträgliche Bestätigung in den handschriftlichen Zuthaten der zweiten Folioausgabe. Nach Collier's Darstellung könnte man glauben, schon Steevens habe, wie der alte Corrector:

Are of a most select and generous *choice* in that

gelesen, wo alle alten Ausgaben *chief* für *choice* haben. Steevens liest aber:

Select and generous, are most choice in that.

Die einzig richtige und zugleich einfachste Emendation ist jedoch von Ritson vorgeschlagen und von Dyce neuerdings gerechtfertigt: *of a* zu streichen und in *chief* kein Substantiv, sondern ein Adverbium zu suchen.

Seite 439. *King Lear.* (A. 2. Sc. 4.) In dem Liede des Narren hat nicht erst der Corrector, sondern schon Johnson die Worte *knave* und *fool* so umstellen wollen:

The *fool* turns *knave* that runs away,
The *knave* no *fool*, perdy.

Und wenn demungeachtet die Herausgeber, auch Collier, mit Recht der wohl verständlichen Lesart aller alten Ausgaben bisher treu geblieben sind, so liegt auch nunmehr kein Grund vor, davon abzuweichen.

Seite 466. *Antony and Cleopatra.* (A. 1. Sc. 4.) Die Folio liest:

> It is not Caesar's natural vice to hate
> *One* great competitor.

Dafür, meint Collier, müssten wir von nun an Johnson's Conjectur *Our great competitor* in den Text setzen, weil der alte Corrector auch so ändere. Die Gründe, weshalb man bisher die alte Lesart beibehielt und weshalb wahrscheinlich auch Collier in seiner Ausgabe Johnson's Conjectur nicht einmal erwähnte — dass nämlich *one great*, die alte Lesart, als die bessere zugleich keiner Aenderung bedarf, haben aber durch die Entdeckung des berühmten Folioexemplares ihre Geltung nicht verloren, sondern bestehen nach wie vor fort. Octavius sagt: es ist nicht meine Art, irgend Einen deshalb zu hassen, weil er mein Nebenbuhler, mein Miteiferer ist. So gefasst, soll darin eine Beruhigung für Lepidus liegen, der ja ebenfalls des Octavius *great competitor* ist.

Seite 481. ibid. (A. 5. Sc. 2.) Cleopatra schildert den Zustand, in den sie sich durch Selbstmord versetzen will, als einen Schlaf, der sie von allem irdischen Schmutze, von dem sonst Hoch und Niedrig, Bettler und Cäsar zehre, befreit:

> Which sleeps and never palates more the *dung*,
> The beggar's nurse and Caesar's.

Für *dung* las schon Warburton, der den Sinn nicht auffasste, *dug*, aber ohne Nachfolger zu finden. Wenn nun dieselbe Conjectur als eine neue Entdeckung, beim alten Corrector abermals auftaucht, so wird es ihr schwerlich besser

ergehen, obgleich Collier, der in seiner Ausgabe von Warburton's ausführlicher Begründung seiner Lesart mit Recht keine Notiz nahm, uns jetzt versichert, *dug* sei richtig. Um die Mutterbrust nicht mehr kosten zu dürfen, brauchte sich Cleopatra doch nicht umzubringen, da sie diese längst hinter sich hatte. Zugleich wäre, die Mutterbrust als Amme des Bettlers und Cäsars zu bezeichnen, hier ein geschmackloser Gemeinplatz gewesen, den man vielleicht wohl Warburton und dem alten Corrector, nicht aber Shakspere zutrauen darf.

Die Commentatoren, Kritiker und Herausgeber Shaksperes haben bekanntlich von jeher in reichlichem Masse das Amt eines Correctors geübt, theils in verdienstlicher Weise, indem sie offenbare Fehler des Drucks oder der Handschrift des Abschreibers, die dem Druck zu Grunde gelegen, oft mit Hülfe sinnreicher Conjecturen, verbesserten, theils aber auch in weniger verdienstlicher Art, indem sie in Ermanglung eines ausreichenden Verständnisses für Shaksperische Eigenthümlichkeit und Kühnheit des Ausdrucks und Gedankens, es sich herausnahmen, nicht den Drucker oder Copisten, sondern den Dichter zu verbessern. Auf diesem doppeltem Felde ihrer Thätigkeit begegnen sie sich häufig, wie das auch nicht anders zu erwarten, mit Collier's altem Corrector, so häufig in der That, dass allein in dem Auszuge, den Collier aus dessen Emendationen mittheilt, nicht weniger als 329 Fälle vorkommen, wo diese Emendationen schon auf anderem Wege an's Licht getreten waren wir also durch die Entdeckung Collier's eigentlich nichts entdecken, was nicht schon entdeckt war. Nicht gering ist aber auch die Zahl der Fälle, wo die bereits bekannten, theils in den Text aufgenommenen, theils wenigstens in den Noten der grossen Ausgaben aufbewahrten Emendationen besser sind, als die jetzt aus dem Exemplar der zweiten Folio zu Tage geförderten. Die Entscheidung beruht hier allerdings hin und wieder auf individueller Ansicht, und in solchen Fällen, wo für die bisher angenommene Emendation

der Herausgeber keine besseren Gründe sprechen, als für die jetzt veröffentlichte des alten Correctors, mag Mancher mit Collier der letzteren den Vorzug geben; aber wo sich für die Emendation der Herausgeber Gründe des Shaksperischen Sprachgebrauchs darbieten, wo sich in ihrer Emendation die Entstehung des Irrthums aus einer Aehnlichkeit mit der ächten Lesart nachweisen oder doch wahrscheinlich machen lässt, da besitzt die entgegentretende Emendation des Correctors weder innere noch äussere Autorität genug, um sich der einmal recipirten oder annotirten Lesart gegenüber geltend zu machen.

Das Gesagte lässt sich füglich an einer Reihe von Beispielen darthun, die wir aus Collier's Mittheilungen entnehmen. Natürlich müssen wir uns auch hier auf eine Auswahl beschränken, da unter den von ihm aus dem alten Corrector ausgezogenen Proben mehr als hundert Stellen sich finden, die uns in diese Kategorie zu fallen scheinen, Stellen, deren Emendation, wenn überhaupt eine solche nöthig war, den verschiedenen Kritikern besser als dem alten Corrector gelungen ist. Wir nehmen zunächst wieder diejenigen Beispiele, welche als die sprechendsten für den Werth seiner Entdeckung Collier in der Einleitung hervorhebt.

(Introd XI.) Coriolanus. (A. 2. Sc. 3.) Dem alten Corrector lag in seiner zweiten Folio die Lesart vor:

> Why in this *wolvish gown* should I stand here
> To beg of Hob and Dick that do appear
> Their needless voices.

Gown scheint auf's Gerathewohl in der zweiten Folio gesetzt zu sein und hat die Herausgeber nur veranlasst, das dafür in der ersten, einzig authentischen Folio stehende *tongue* anzuzweifeln und darin einen Druckfehler für *togue* zu vermuthen — ein gelehrtes Wort, das Shakspere seinem Publikum schwerlich geboten haben würde. Die Kühnheit Shaksperischer Construction verstattet dagegen wohl, *in this wolvish tongue*

mit *to beg* zu verbinden. — Coriolan nennt in dem Bewustsein seiner Unfähigkeit zu schmeicheln, seine Zunge und Redeweise, in der er jetzt um Stimmen betteln soll, eine wölfische, ingrimmige. Jedenfalls scheint aber, wenn man ändern oder der zweiten Folio eine Autorität beimessen will, die sie durchaus nicht besitzt, *wolfish togue* oder *gown* besser als das *woolless* des alten Correctors. Shakspere's Publikum hätte schwerlich verstanden, was Coriolan mit dem *woolless togue* habe sagen wollen.

Wenn hier nun der alte Corrector die „Wolle" hineinbringt, wo sie nicht hingehört, corrigirt er sie an einer andern Stelle heraus, wo sie vollkommen an ihrem Platze ist. *(Introd. S. XII.)*

Merchant of Venice. (A. 4. S. 1) spricht Shylock von den oft unerklärlichen Einflüssen äusserer, harmloser Dinge auf die menschlichen Affekte und führt als Beispiel den Dudelsack an, den er im Contraste zu dem Aergerniss, dass er erregt, in der wirklichen Harmlosigkeit seines Aeusseren, da er mit Wolle überzogen war, als *woollen bagpipe* bezeichnet. So steht die Lesart in beiden Quartos und in der Folio, die, von einander unabhängig, sämmtlich zu den correcteren alten Ausgaben gehören. Soll aber eine Emendation nothwendig erscheinen, so liegen die von den Herausgebern vorgeschlagenen *wooden* und *swollen*, weil allgemein verständlich und den Schriftzügen des vermeinten Druckfehler verwandt, jedenfalls näher als das ganz veraltete, kaum noch dem Theaterpublikum verständliche Wort des alten Correctors *bollen*, das ohnehin nichts Anders als *swollen* bedeutet. Der alte Corrector fand das Wort, da sonst seine Kenntniss veralteter Ausdrücke eben nicht sehr ausgedehnt gewesen zu sein scheint, wahrscheinlich in Shakspere's *Lucrece;* was der Dichter aber in diesem, für die Lectüre bestimmten und in geflissentlichem Anschluss an ältere Vorbilder mit archaistischem Colorit ausgestatteten lyrisch-epischen Jugendgedicht an alterthümlichen Wörtern

angebracht, würde er schwerlich in den auf das allgemeinste unmittelbare Verständniss berechneten Dramen, namentlich in Shylock's Redeweise, angewandt haben.

Seite 11. *Tempest.* (A. 3. Sc. 1.)

> But these sweet thoughts do even refresh my labours:
> Most *busy-less*, when I do it.

So corrigirte in Uebereinstimmung mit Sinn und Wahrscheinlichkeit Theobald das *busy lest* der ersten Folio, aus dem die zweite Folio *busy least*, der alte Corrector endlich *busy-blest* fabricirte — ein monströses Compositum, das, ausser Collier, wohl kein Herausgeber gegen die obige, allgemein recipirte Emendation eintauschen möchte.

Seite 33. *Merry Wives of Windsor.* (A. 2. Sc. 1.) Der Wirth, der in bombastischen Reden und namentlich in seltsam hochtrabender Betitelung seiner Gäste sich gefällt, redet sie hier, der Folio gemäss, an: *Will you go, Anheires?* — Was ihm der Dichter eigentlich in den Mund gelegt, ob *go on*, *hearts* wie Steevens meint, oder *Cavaleires* wie Malone annimmt, oder das schottische *heris* (Herren), ist schwerlich mit Bestimmtheit noch auszumachen; jedenfalls steckt aber kein so einfaches, dem Charakter des Redenden wenig entsprechendes Wort darin, wie das *will you go on, here?* des alten Correctors; was auch der Setzer, eben wegen der platten Verständlichkeit, unmöglich missverstanden hätte.

Seite 35. ibid. (A. 2. Sc. 3.) Der Wirth will den Gelegenheitsmacher des verliebten Doctor Cajus spielen und sagt zu ihm, nach der alten Lesart:

> I will bring thee where mistress Anne Page is, at a farm-house a feasting, and thou shalt woo her. *Cried game*, said I well?

Schon Warburton vermuthete, das dafür *Cry aim* zu setzen sei; und Dyce hat so evident das Richtige getroffen:

Cried I aim, habe ich dir Muth gemacht (wörtlich: habe ich dir zugerufen: Ziele!), dass man sich wohl wundern darf, woher Collier den Muth genommen, jetzt nachträglich die Conjectur seines Schützlings nur zu erwähnen, geschweige denn als des Dichters Text zu vertheidigen. Der alte Corrector liest nämlich *curds and cream* für *cried game*, also übersetzt: »Ich will dich dahin bringen, wo Anna Page ist, in einem Pachthause, beim Schmause, und du sollst um sie anhalten. Geronnene Milch und Rahm! Sprach ich gut?« — und das soll, nach Collier's Erklärung heissen, der Wirth, um den Dr. Cajus zu der Werbung noch mehr anzureizen, verrathe ihm, Anna Page geniesse in dem Pachthause geronnene Milch und Rahm! — Hätte der Dichter wirklich *curds and cream* geschrieben und der Setzer dafür, unglaublich genug: *cried game* gelesen, der Dichter hätte mehr Ursache gehabt, dem Setzer dafür dankbar zu sein, der eine Abgeschmacktheit so glücklich unter einem Druckfehler verborgen, als dem alten Corrector, durch dessen Bemühung diese im Keime erstickte Absurdität nachträglich der Welt noch entdeckt wäre.

Seite 38. ibid. (A. 4. Sc. 5.) Auf Simple's geheimnissvolle Andeutung, er habe noch andere Dinge im Auftrage seines Herr mit der weisen Frau aus Brentford zu besprechen, bestürmen ihn Falstaff und der Wirth mit Fragen:

Fal. What are they? let us know.
Host. Ay come; quick.
Simple. I may not conceal them, sir.
Host. Conceal them, or thou diest.

Der Herausgeber hatte mit Recht die Worte: *I may not etc.* dem Simple zuertheilt, welche irrthümlich in den alten Ausgaben Falstaff sprach. Shakspere charakterisirt seine Clowns u. A. auch durch die lächerlich falsche Anwendung, welche sie von ausgesuchten, feineren Wörtern machen. So gebraucht Simple hier *conceal* für das Gegentheil, für *reveal*, und die ko-

mische Wirkung wird dadurch erhöht, dass der Wirth, darauf eingehend, ebenfalls *conceal* in diesem verkehrten Sinne gebraucht. Der alte Corrector, der auch sonst manchen Witz ähnlichen Schlages aus dem Text des Dichters herauscorrigirte, hat auch hier diese Absicht verkannt, und liest, durch den Druckfehler der Folio verführt, so:

Fal. *You* may not conceal them, sir.
Host. Conceal them, *and* thou diest,

Seite 41. *Measure for Measure.* (A. 1. Sc. 4.) Für die Lesart der Folio:

She is fast my wife,
Save that we do the *denunciation* lack
Of outward order: this we came not to,
Only for *propagation* of a dower.

liest der alte Corrector *pronunciation* in der zweiten, und *procuration* in der vierten Zeile. Die erste Aenderung beruht auf seiner Unkenntniss des Gebrauchs, den Shakspere von *denunciation* wie von *denounce*, öffentliche Ankündigung, öffentlich verkünden, macht. Der alten Lesart *propagation*, Förderung, wenn sie überflüssiger Weise geändert werden soll, steht Malone's *prorogation* offenbar näher, als *procuration*, das zu Shakspere's Zeit wohl nur „Stellvertretung“ bedeutet hat.

Seite 44. ibid. (A. 1. Sc. 4.) Der Herzog will, indem er durch Angelo die Strenge des Gesetzes handhaben lässt, von sich selbst die daraus entspringende Gehässigkeit abwenden und sagt, in der Folio:

And yet my nature never in the *fight*
To *do in* slander.

Ob für *fight* die Emendation *sight* nothwendig ist, darüber liesse sich streiten; nur das ist gewiss, dass die Herausgeber, indem sie *it* für *in* lasen, den Sinn einfacher und treffender wiederherstellten, als der alte Corrector mit seinem: *To draw on*

slander. — Ebenso scheint in der folgenden Scene die von Collier gerügte „grosse Freiheit", welche Malone sich mit dem Text genommen, nicht grösser, als die des alten Correctors. Malone setzt, weil *make* und *mock (mocke)* auch sonst in den alten Drucken verwechselt wird, in Isabella's Worten:

Sir, *make* me not your story

mock für *make;* der alte Corrector ändert *story* in *scorn.* Uebrigens ist die eine Aenderung so überflüssig wie die andere.

Seite 45. ibid. (A. 2. Sc. 2.) Isabella will den Angelo bestechen:

Not with fond *sickles* of the tested gold,

Die Herausgeber ändern mit Recht das *sickles* der Folio in *shekels* — in der That dasselbe Wort in anderer Schreibweise, die, wie Collier selbst nachweist, auch sonst vorkommt; und dennoch soll Shakspere's Wort möglicherweise *circles* gewesen sein, weil der unwissende alte Corrector das ihm unverständliche *sickles* so änderte!

Seite 58. *Comedy of Errors.* (A. 2. Sc. 2.) Antipholus spricht von dem Vortheile der Kahlköpfigkeit, welche den Aufwand des Frisirens erspart: *to save the money that he spends in trying*, wie die Folio liest. Pope's treffliche Conjectur *'tiring* (in alter Orthographie *tyring)* wird schwerlich, obwohl Collier es zuversichtlich erwartet, von nun an in den Ausgaben der schwächeren und unwahrscheinlicheren Conjectur des alten Correctors *trimming* Platz machen; um so weniger, als gerade *to tire* vorzugsweise im ältern Sprachgebrauch vom Frisiren gebraucht wird.

Seite 60. ibid. (A. 3. Sc. 2.) Luciana's, in abwechselnden Reimen abgefasste, Worte an Antipholus lauten in der Folio:

And may it be that you have quite forgot
A husband's office? shall, *Antipholus*,
Even in the springs of love thy love-springs rot?
Shall love in building grow so *ruinate?*

Der Reim, der nicht fehlen durfte, wird auf die einfachste Weise wiederhergestellt und zugleich der Sinn des Ganzen unverändert gelassen durch Malone's Emendation *ruinous* für *ruinate.* Was ist wahrscheinlicher, als dass Abschreiber oder Setzer das eine Synonym mit dem andern verwechselte! Nach der »werthvollen Entdeckung« aber müssen wir diesen Text aufgeben: der Setzer las nicht irrthümlich *ruinate* für *ruinous*, wohl aber las er irrthümlich *Antipholus* für *unkind debate*, wie der Dichter nach den nur dem alten Corrector zugänglichen Quellen schrieb.

Seite 81. *Love's Labour's Lost.* (A. 1. Sc. 1.) Die alten Ausgaben haben verkehrt:

If I break faith, this word shall *break* for me.

Ist es wahrscheinlicher, dass in dem zweiten *break* das richtige *speak* steckt, wie man bisher las, oder *plead*, wie wir jetzt nach der alten Verbesserung des alten Correctors lesen sollen?

Seite 89. ibid. (A. 4. Sc. 2.) Collier's Glaube an seinen alten Corrector geht bisweilen bis zum Unglaublichen. Was erscheint z. B. natürlicher, als in den Worten des Holofernes, der seine Reden mit lateinischen Brocken ausstattet, zu lesen: *Imitari is nothing* für das *Imitary* der alten Ausgaben. Dennoch ist das, wie Collier erklärt, nur eine scheinbar vortreffliche Emendation Theobald's, die nicht unterstützt wird durch den alten Corrector, der in dem *Imitary* kein Latein witterte, sondern dreist *imitation* corrigirte.

Seite 91. ibid. (A. 4. Sc. 3.) Die alten Ausgaben lesen:

Black is the badge of hell,
The hue of dungeons, and the *Schoole* of night.

Für das verkehrte *Schoole* ist eine Reihe von Emendationen vorgeschlagen, von denen die rechte zu finden vielleicht nie gelingt: *scowl*, *stole*, *pool (Poole)*, *soil (Soyle)*, von denen jede aber mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, als des alten Correctors *shade*, insofern die Abschreiber und Setzer Shakspere's sich nicht in den einfachen, gewöhnlichen Wörtern von unzweifelhafter Orthographie zu irren pflegten, sondern in selteren, ungewöhnlichen Wörtern, deren Orthographie noch nicht fixirt war. — Dasselbe Bedenken lässt sich gegen sehr viele Emendationen des alten Correctors erheben, z. B. gleich auf Seite 93. (A. 5. Sc. 2.) wo er uns nicht erklärt, wie in dem Verse, nach der Quarto:

So *pert-taunt like* would I o'ersway his state

ein so einfaches Wort, wie das von ihm gesetzte *potently* unter den Händen des Abschreibers oder Setzers der Quarto zu *pert-tauntlike*, der Folio zu *pertauntlike* habe anschwellen können. Das ist bei der ohnehin mehr sagenden Emendation der Herausgeber *portent-like* eher denkbar. Die Lesart der Quarto ist übrigens verständlich genug: *pert-taunt-like* naseweis spöttisch, wörtlich: naseweisem Spotte gemäss.

Seite 99. *Midsummer Night's Dream.* (A. Sc. 1.) Collier vergisst, in der Bewunderung seines alten Correctors, dass die Lesart *friends* für *merit* in der Zeile:

Or else it stood upon the choice of *merit*

keine Conjectur der Herausgeber ist, sondern in den beiden, nach dem Originalmanuscripte gedruckten Quarto's von 1600 sich findet. Der alte Corrector, mit diesen frühesten Ausgaben unbekannt, änderte *merit* in *men;* wir aber, denen die Quarto's zugänglich sind, werden wohl thun, die Lesart des Dichters derjenigen des Correctors vorzuziehen.

Seite 108. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Theseus führt als Seitenstück zu dem *tragical mirth* an: *hot ice and wonderous strange snow*, was Steevens ganz richtig erklärt: heisses Eis und Schnee, der auch wunderbar seltsam, d. h. der auch heiss ist. Die Verbindung der Construction, die in Gedanken *hot* mit *snow* verknüpft, ist ächtshaksperisch. Sollte aber eine Aenderung nöthig scheinen, so finden sich für das *seething* des alten Correctors schon längst in den Anmerkungen der grossen Ausgaben Varianten, die zum Theil dem *strange* näher kommen: *strong (stronge)*, und *scorching*. — Unwahrscheinlich ist in derselben Scene, dass für *wall*, wenn der Dichter so geschrieben hätte, in den Worten des Theseus: *Now is the moral down between the two neighbours* — *moral* in den Text der Folio gekommen wäre. Viel begreiflicher, dass das ungewöhnliche, sonst nur als Adjektiv gebräuchliche Wort *mural*, Theobald's Conjectur, als *moral* gedruckt wurde, was am Ende der Dichter als Wortspiel sogar beabsichtigt haben mag. — Ebenso verträgt sich in derselben Scene die Emendation des alten Correctors, wenn sie auch schon von Barrow Field vermuthet wurde, nicht mit dem Sinn. Der den Löwen darstellende Clown kann, wie die Partikeln *nor else* „und auch nicht" zeigen, nicht sagen:

> Then know, that I, one Snug, the joiner am
> A *lion's* fell nor else a lion's dam

sondern nur, was in allen alten und neuen Ausgaben steht: *a lion fell:* ich bin, sagt er zur Beruhigung der Damen, kein grimmiger Löwe und auch nicht einmal eine Löwin. — Der Corrector kannte wahscheinlich die Shaksperische Licenz nicht, vor einem *nor* das *neither* oder *no* wegzulassen.

Seite 122. *Merchant of Venice.* (A. 5. Sc. 1.) Quartos und Folio lesen:

> Peace! *how* the morn sleeps with Endymion,
> And would not be awak'd.

In der unserm Dichter geläufigen freieren Construction bezieht sich, genau genommen, *how* nur auf den ersten, nicht auch auf den zweiten Satz. „Still! (sieh) wie schläft Luna beim Endymion — und sie mag nicht geweckt werden. Soll aber doch geändert sein, so ist Malone's *Peace, ho!* — eine bei Shakspere häufige Verbindung — jedenfalls dem *Peace! now etc.* des alten Correctors vorzuziehen. Das *now* erhält durch diese Stellung einen hier gar nicht zu rechfertigenden Nachdruck.

Seite 132. *As you like it.* (A. 2. Sc. 7.) Die Folio liest:

Till that the *weary very* means do ebb

und Collier bemerkt in seiner Ausgabe mit Recht dazu: *A clear sense can be made out of the passage, as it stands in the old text*, und mit Recht verwirft er deshalb Pope's Emendation: *the very, very means.* Jetzt findet Collier die ihm früher verständliche alte Lesart *indisputably corrupt* und adoptirt seines alten Correctors Verbesserung *the very means of wear*, was denn bedeuten soll: die Mittel, Kleider zu kaufen. Wie aber *wear*, als Substantiv bei Shakspere nur im Sinne von „Tracht, Mode" gebräuchlich, hier diese Bedeutung haben kann, ist eben so schwer einzusehen, wie die Möglichkeit, dass aus *very means of wear* der Druckfehler *weary very means* habe entstehen können.

Seite 137. ibid. (A. 5. Sc. 2.) Die Folio liest mit ungeschickter Wiederholung, die nur auf Rechnung des Setzers oder Abschreibers kommen darf:

All adoration, duty and *observance*,
All humbleness, all patience and impatience
All purity, all trial, all *observance.*

Es ist aber wahrscheinlicher, mit Ritson anzunehmen, dass der Dichter für *observance* einmal *obeisance* schrieb, als mit dem alten Corrector *obedience.*

Seite 148. *Taming of the Shrew.* (A. 3. Sc. 2.) Collier erwähnt im Interesse seines Schützlings nicht, dass in den Worten Biondello's:

Master, master, *old* news, and such news as you never heard of!

das in den Folios fehlende *old* schon von dem ersten Herausgeber, Rowe, eingefügt ist. Die Ergänzung desselben ergab sich selbstverständlich aus Baptista's Antwort: *Is it old and new too?* — Der Unterschied zwischen Rowe und dem alten Corrector ist nur der, dass Rowe das *old* an der richtigen Stelle eingefügt und damit das Wortspiel: alte Neuigkeiten und Neuigkeiten genug bewahrt hat, während bei der Lesart des alten Correctors: *and such old news* dieses ihm selbst entgangene Wortspiel ganz verloren geht, da *such old news* nichts bedeuten kann, als: solche alte Neuigkeiten.

Seite 164. *All's well that ends well.* (A. 4. Sc. 2.) Wenn Collier nunmehr in der vielbesprochenen Stelle, die in der Folio lautet:

I see that men make *ropes* in such a *scarre*,
That will forsake ourselves

in der Emendation des alten Correctors *hopes* für *ropes* und *suit* für *scarre* eine unzweifelhafte Wiederherstellung des ächten Shaksperischen Textes begrüsst, so ist die Frage wohl erlaubt, weshalb er denn in seiner Ausgabe die im Sinne ganz ähnliche, in der Form sogar nähere Emendation der Herausgeber *make hopes in such affairs* (oder *in such a scene*) als unshaksperisch verwarf?

Seite 192. *Twelfth-Night.* (A. 1. Sc. 3.)

Pope's Emendation *flame-colour'd stock* für das *dam'd-colour'd* der Folio mag verkehrt sein, jedenfalls ist sie besser als das *dun-colour'd* des alten Correctors. Ein dunkelfarbiger, schwärzlicher Strumpf würde das schöne Bein, auf welches Junker Andreas sich so viel zu Gute thut, schwerlich recht

hervorheben. Knight's Conjectur: *damask* (vielleicht *dam'sk* geschrieben) *colour'd* rosenfarbig empfiehlt sich weit eher und konnte leichter beim Druck in *dam'd* missdeutet werden, als das ganz lesbare und gewöhnliche *dun-colour'd*.

Seite 176. ibid. (A. 2. Sc. 5.) Collier gleitet bisweilen mit graziöser Leichtigkeit über bedenkliche Stellen hinweg, in denen die Autorität seines Schützlings stecken zu bleiben droht. So erfahren wir nur beiläufig in kurzer Parenthese, dass in Sir Toby's Worten nach der Folio: *And with what wing the stallion checks at it* der alte Corrector *falcon* setze, was, sagt Collier, ungefähr dasselbe bedeutet, wie *stannyel*, die Emendation der Herausgeber. Die Frage ist aber nicht, ob *falcon* ungefähr dasselbe bedeute wie *stannyel*, sondern welches Wort von beiden Shakspere gesetzt hat, und wenn wohl selbst Collier nicht bezweifeln wird, dass *stallion* nur ein Druckfehler aus *stannyel* (in alter Orthographie *staniel)* sein kann, so ergiebt sich, dass der alte Corrector, dem das rechte Wort unbekannt oder nicht gegenwärtig war, sein *falcon* aus keiner andern Autorität, als aus einer auf den Context gegründeten Conjectur holte. Es ergiebt sich ferner, dass, wenn der alte Corrector trotz seinen mysteriösen Hülfsquellen hier sich geirrt hat, dasselbe Malheur ihm auch anderswo wiederfahren mochte, und dass uns Collier kein Kriterium an die Hand giebt, mit dem wir die etwa mit höherer Autorität versehenen Emendationen des alten Correctors von seinen blossen, unbegründeten Einfällen sondern könnten.

Seite 202. *King John.* (A. 2. Sc. 1.) Der König droht den Bürgern von Angers, in der Folio:

> All preparation for a bloody siege
> And merciless proceeding by these French
> *Comfort* your city's eyes.

Mit Recht hat man seit dem ersten Herausgeber, seit Rowe, für den Druckfehler *comfort* das von Shakspere öfter

vom feindlichen Entgegentreten gebrauchte *confront* gelesen, und auch für die Zukunft wird man wohl den Entdecker im alleinigen Besitze der Emendation des alten Correctors *Come 'fore* lassen.

Seite 204. ibid. (A. 3. Sc. 1.) Die Folio liest:

A *cased* lion by the mortal paw.

Die Emendation *caged* ist eine Entdeckung, die Collier selbst vor der „werthvollen Entdeckung“ schon gemacht hat, die er aber nur in der Anmerkung erwähnte, nicht in den Text aufnahm. Besser ist Dyce's Lesart *chafed*.

Seite 205. *A whole armado of convicted sail* — hat die Folio, was die Herausgeber in mit „besiegten Segeln“ erklären, unwahrscheinlich genug, aber doch noch besser, als die Verbesserung des alten Correctors *convented sail*, was nur „vor Gericht citirte“ oder „einer Meinung seiende“ Schiffe bedeuten könnte. Vielleicht stand im Text *connected*.

Seite 217. *King Richard II.* (A. 2. Sc. 2.) Der „Beistand“, den uns der alte Corrector zum Verständniss der Stelle, in den alten Ausgaben:

As though *on thinking* on no thought I think

leistet, indem er *unthinking* liest, ist bereits überflüssig geworden, seit Malone schon das Rechte fand: *in thinking*. Die Königin sagt, mit den Worten spielend: selbst beim Denken denke sie an keinen bestimmten Gedanken und sei doch traurig. *Unthinking* wäre in Verbindung mit *on no thought I think* entweder ein Pleonosmus oder ein Unsinn.

Seite 257. *King Henry V.* (A. 2. Sc. 3.) Die Quickly beschreibt Falstaff's Nase auf seinem Todbette nach der Folio so:

For his nose was as sharp as a pen *and a table of* green fields

Die Herausgeber lasen dafür grösstentheils, mit Theobald: *and 'a babbled of green fields* — eine Emendation von der Collier bedauert jetzt abgehen zu müssen, seitdem er entdeckte, dass der alte Corrector las: *on a table of green frieze*, so scharf, wie eine Feder auf einer Tafel von grünem Fries. Warum die Feder gerade auf einer „Tafel von grünem Fries" besonders scharf sein soll, schärfer als sie sonst ist, lässt sich kaum errathen. Jedenfalls hätte Collier in den grossen Ausgaben Shakspere's, u. A. in der Malone'schen 1821. Bd. 17, S. 319 eine ganz ähnliche, nur etwas wahrscheinlichere Conjectur von Smith längst finden können: *upon a table of green fells*, worunter die Quickly eine Schreibtafel mit Decken von grünem Leder versteht. — Richtig erklärt, bedeutet die Lesart der Folio einfach: seine Nase war so scharf wie eine Feder und war (d.h. sah aus wie) eine Tafel mit grünen Feldern. Die Quickly spricht, in unpassenden Vergleichungen, wie es ihre Art ist, von der grünlich lividen Farbe, welche die Nase des Sterbenden annimmt.

Seite 142. ibid. (A. 4. Sc. 3.) Der König spricht von dem Verderben, das die Engländer auch nach ihrem Tod durch ihre verwesenden Leichname dem Feinde bringen:

> Mark, then, *abounding* valour in the English;
> That, being dead, like to the bullet's grazing,
> Break out into a second course of mischief,
> Killing in *relapse* of mortality.

Für das *abounding* der Folio, welches durch die synonyme Variante *abundant* der Quarto gesichert scheint, liest Theobald *a bounding valour*, jedenfalls vorzüglicher, als *rebounding* des alten Correctors. Desselben zweite „Verbesserung" *reflex* für *relapse* beruht auf seinem Nichtverständniss des Shaksperischen Ausdrucks; die Engländer als Leichen tödten gleichsam in einem Rückfall der tödtlichen Verderblichkeit, welche sie als Lebendige besassen. Wenn aber Collier für die mat-

tere Lesart *reflex* anführt, dass sie besser in den Vers passe, so ist zu erwägen, dass auch Shakspere sonst nur *reflex* betont, nicht *réflex*. Bei einem Worte wie *relapse* ist es es sehr denkbar, dass beide Betonungen zur Zeit des Dichter noch vorkamen.

Seite 270. *First Part of King Henry VI.* (A. 2. Sc. 5.) Wenn der alte Corrector die vortreffliche Verbesserung Theobald's *ill* für *will* in dem Verse:

Or make my *will* 'th *advantage* of my good

gekannt hätte, so würde er wahrscheinlich seine eigne „Verbesserung", — die vielleicht aus seiner Unkenntniss des Shaksperischen Gebrauchs von *advantage* = günstige Veranlassung, entsprang — *my will th' advancer of my good* sich erspart haben. Zu verwundern ist nur, dass Collier, der zwischen beiden Varianten zu wählen hatte, sich jetzt für die schlechte, willkührliche, matte Lesart des alten Correctors entscheidet.

Seite 288. *Second Part of King Henry VI.* (A. 5. Sc. 2.) Die Folio liest

Uncurable discomfit
Reigns in the hearts of all our present *parts*.

Wer an dem Reim *hearts-parts* innerhalb desselben Verses Anstoss nimmt, findet doch diesen Anstoss leichter und wahrscheinlicher weggeräumt, durch Tyrwhitt's *party* für *parts*, als durch des alten Correctors *friends*, von dem man nicht begreift, wie ein von *parts* so abweichendes, zugleich so gewöhnliches Wort so habe verschrieben oder verdruckt werden können.

Seite 339. *Troilus and Cressida.* (A. 4. Sc. 2.) Aeneas versichert den Troilus seiner Verschwiegenheit mit den Worten, die in der Folio, offenbar verstümmelt, lauten:

Good, good, my lord; the *secrets* of nature
Have not more gift in taciturnity.

Collier erwähnt nur Theobald's Conjectur *secret hings of nature*, übergeht aber mit Stillschweigen Malone's viel empfehlenswerthere Lesart *the secretest of nature:* die von Natur Verschwiegensten verstehen sich nicht besser auf Schweigsamkeit als ich. Was aber der alte Corrector mit seinem *secret laws of nature* und deren *gift in taciturnity* will, ist nicht recht deutlich.

Seite 342. ibid. (A. 4. Sc. 5.) Ulysses schildert Weiber von Cressida's Schlage in der alten Ausgabe so:

> O! these encounterers, so glib of tongue,
> That give *a coasting* welcome ere it comes.

Möglicherweise ist die Stelle corrupt, obwohl sich ihr ein guter Sinn abgewinnen lässt: ein entgegenkommendes Willkommen, ehe das (d. h. der Gegenstand des Willkommens) sich nähert. Soll aber geändert werden, so macht M. Mason's *accosting* für *a coasting:* die einer Annäherung Willkommen bieten, ehe sie (die Annäherung) da ist, die Emendation des alten Correctors *occasion* vollkommen überflüssig. Für *accosting* konnte eher als für das kaum misszuverstehende *occasion* die Lesart *à coasting* in den Text gerathen.

Seite 348. *Coriolanus.* (A. 1. Sc. 4.) Für die zornige Apostrophe Coriolans an die fliehenden Römer las man bisher, nach Malone's Vorgange, die Worte, die in der gerade dieses Drama äusserst nachlässig behandelnden Folio so lauten:

> You shames of Rome: you Heard of Byles and Plagues
> Plaister you o're

mit einfacher Verbesserung der Interpunction so:

> You shames of Rome! you heard of — Boils and plagues
> Plaster you o'er

und wahrscheinlich wird man auch ferner so lesen, obwohl der alte Corrector, der in dem durch das grosse *H* schon als Substantiv bezeichneten *Heard* nicht das Wort *herd* errieth, so ändert:

You shames of Rome! *Unheard-of* boils and plagues.

Seite 358. ibid. (A.3. Sc. 3.) Brutus sagt von Coriolan:

He has been used
Ever to conquer, and to have his *worth*
Of contradiction

d.h. er hat seinen Werth stets im Widersprechen, in Widerspenstigkeit gehabt. Soll aber verändert werden, so liegt das *word* der Herausgeber näher, als das *mouth* des alten Correctors. Letzteres bezieht sich übrigens kaum, wie Collier doch annimmt, auf das Bild von einem widerspenstigen Pferde. Ein solches Bild deutet erst der folgende Satz an.

Seite 360. ibid. (A. 4. Sc. 5.) Malone hat mit Recht *directitude* — ein Wort, das in seinem pomphaften Unsinn den hochtrabend redenden Diener charakterisirt und deshalb auch von seinem Genossen nicht verstanden wird — im Texte stehen lassen und seine Conjectur *discreditude* nur in der Anmerkung erwähnt. Sie ist, wenn auch keine nothwendige Verbesserung, doch noch immer besser als das *dejectitude* des alten Correctors.

Seite 381. *Romeo and Juliet.* (A. 3. Sc. 2.) Die „werthvolle Entdeckung“ Collier's müsste den Lesern Shakspere's ganz besonders werthvoll sein für diejenigen unzweifelhaft verderbten Stellen, zu deren befriedigender Herstellung bis jetzt weder Collation der alten Ausgaben noch Conjectur ausgereicht hat; aber gerade an solchen Stellen ist der alte Correctur nicht klüger, als wir: er geht entweder stillschweigend über solche, „Kreuze der Editoren“ weg, oder er streicht sie, als ihm unverständlich, durch — ein zwar sehr einfaches, aber schwerlich ganz genügendes Verfahren zur Beseitigung von Schwierigkeiten, — oder er fügt zu den vorhandenen Conjecturen eine neue, die nicht einmal besser, oft eher schlechter ist, als die bisherigen waren. So hier, wo Quarto's und Folio lesen:

Spread thy close curtain, love-performing night,
That *run-awaies* eyes may wink

und wo sogar Collier selbst zweifelt, ob die „Verbesserung“ des alten Correctors *enemies' eyes* den Sinn des Dichters träfe? Da ist doch Collier's eigne Lesart *unawares* noch besser, geschweige denn Dyce's *rude day's*, wodurch der Shaksperische Gegensatz zu *love-performing night* so schön gewahrt wird.

Seite 387. *Timon of Athens.* (A. 1. Sc. 1.) Es ist wohl klar, dass Johnson's Verbesserung *oozes* sowohl dem Sinn des Dichters wie der Form der verkehrten alten Lesart *uses* besser entspricht, als Pope's *issues.* Wenn also das Wort *issues* in den gangbaren Ausgaben dem *oozes* hat weichen müssen, so wird ersteres Wort schwerlich seinen Platz wiedererobern, weil auch der Corrector es setzt. In der Handschrift des Dichters stand ohne Zweifel *oozes*, der Abschreiber oder Setzer verwechselte das Wort, indem er es las, mit *uses* oder wandte unwissend seine eigne mangelhafte Orthographie beim Abschreiben und Setzen an. So, und nicht durch die seltsame Hypothese, als seien die Shakspere'schen Dramen im Allgemeinen den Abschreibern oder Setzern dictirt worden, erklärt sich mancher Druckfehler der alten Ausgaben; Dyce nennt solche Druckfehler treffend *misprints which were occasioned by the compositor's having followed his copy only so far, as to give the sound of the word, not its proper spelling.* — Eine ungleich grössere Anzahl von Entstellungen des Shaksperischen Textes hat freilch ihren Grund in dem verkehrten Lesen der Handschrift.

Seite 393. ibid. (A. 4. Sc. 3.) Timon spricht von den Genüssen, welche die Welt den durch Geburt Bevorrechteten bietet:

The sweet degrees that this brief world affords
To such as may the passive *drugges* of it
Freely command.

Für *drugges* der Folio liest M. Mason *drudges* — eine *somewhat wild conjecture*, nach Collier's Ansicht, obwohl sie an der alten Lesart nicht mehr ändert, als die Emendation des Correctors *dugs* und jedenfalls einen viel passenderen Sinn giebt. Das geht schon daraus hervor, dass die Herausgeber, welche *drugs* lesen, zum Theil dem Worte doch die Bedeutung von *drudge* zuschreiben.

Seite 465. *Antony and Cleopatra.* (A. 1. Sc. 2.) Zu der Stelle der Folio:

> If every of your wishes had a womb,
> And *foretell* every wish

bemerkt Collier, Warburton's Emendation *fertile* für *foretell* werde durch den alten Corrector nicht bestätigt, indem dieser *fruitful* ändere. Warburton's Emendation ist so evident, dass sie der Bestätigung des alten Correctors nicht bedarf; aus *fertile* konnte leichter *foretell* entstehen, als aus *fruitful*. Wenn aber Collier in dem verzweifelten Plaidoyer zu Gunsten seines Schützlings hinzufügt: *fruitful* passe besser in den Sinn *(is certainly better adapted to the sense)* so muss man wohl erstaunen, da *fruitful* und *fertile* ganz in demselben Sinne gebraucht werden. Todd's Johnson erklärt *fertile* mit *fruitful*, und umgekehrt *fruitful* mit *fertile*.

Seite 432. ibid. (A. 3. Sc. 4.) Antonius beklagt sich über Octavius' Rücksichtslosigkeit und dessen Abneigung, ihn, den Antonius anzuerkennen:

> When the best hint was given him, he not *look't*
> Or did it from his teeth.

Thirlby's Verbesserung *took't* — d. h. er nahm den dargenommenen Anlass, ihn zu loben, nicht an, oder that es doch nur obenhin — wird schon dadurch, abgesehen von dem Text sehr wahrscheinlich, dass die erste Folio *look't* nicht *look'd* liest. Der Emendation des alten Correctors *he but look'd* lässt sich

schwerlich ein vernünftiger Sinn abgewinnen. Auch schlösse sich dem das Folgende *or did it from his teeth* so ungeschickt und unverständlich wie möglich an.

Seite 488. *Cymbeline.* (A. 1. Sc. 7.) Jachimo stellt die Reize der Imogen den niedrigen Verlockungen gegenüber, welchen Posthumus in Rom sich ergebe:

> Should I
> Slaver with lips as common as the stairs
> That mount the capitol; join gripes with hands
> Made hard with hourly falsehood (falsehood as
> With labour) then *by peeping* in an eye etc.

Für das corrupte *by peeping* der Folios lesen die Herausgeber theils *by-peeping* als Compositum, theils *lie peeping*. Wir möchten eher vorschlagen zu lesen *thereby peeping*, wo das *thereby* „dabei, unterdess“ den vorhergehenden Satz resümirt. Irgend eine Verbesserung scheint aber plausibler, als die des alten Correctors: *bo-peeping*, die den Dichter und die Sprache mit einem bis dahin unbekannten Verbum *to bo-peep* beschenkt, während man sonst nur sagt *to play bo-peep* oder *at bo-peep*, Versteckens spielen. Auch sieht man nicht, wie Posthumus in einem Auge Verstecken spielen kann.

Seite 492. ibid. (A. 2. Sc. 5.) Man hatte bisher Malone's Lesart

> Like a full-acorn'd boar, a *German one*

für das unsinnige *a Jarmen on* der Folio's als selbstverständlich ohne Weiteres in den Text aufgenommen; selbst Collier hatte in seiner Ausgabe es gethan und in so gutem Glauben, dass er nicht einmal, wie er doch sonst in allen nur einigermassen zweifelhaften Fällen thut, die alte Lesart in der Anerkennung anzuführen für nöthig hielt. Was schien erklärlicher, als dass der Abschreiber oder Setzer das ihm unverständliche *German* so schrieb oder druckte, wie er es aussprach: *Jarmen?*

Nun aber scheint die verkehrte Orthographie der Folio *Jarmen* wiederum dem alten Corrector unverständlich gewesen zu sein; er sucht auf's Gerathewohl irgend ein ihm passend erscheinendes Epitheton zu *boar*, das mit dem *Jarmen* wenigstens einen Buchstaben gemein habe, er findet *foaming*, und Collier muthet uns zu, diesen Fund ohne Weiteres in den Shaksperischen Text zu setzen.

Seite 497. ibid. (A. 3. Sc. 4.) Auf Pisanio's Wort, er habe seit dem Mordbefehle des Posthumus kein Auge geschlossen, erwiedert Imogen mit bitterer Ironie: Thue es und dann zu Bett! d. h. bring mich um, und schlafe dann. Pisanio versetzt in der Folio:

I'll wake mine eye-balls first.

Die darauf folgenden Worte Imogen's *Wherefore then* lassen im Verse eine Lücke, welche die Herausgeber, offenbar dem Sinne des Dichters gemäss, mit dem unentbehrlichen *blind* oder *out* hinter *eye-balls* ausfüllen. Der alte Corrector liest dagegen *crack* für *wake* und flickt vor *Wherefore* ein *And* ein. Wie viel Prägnanz des Dialogs mit dem Aufgeben des *wake* — enganknüpfend an die vorhergehenden Reden — verloren geht, fühlt man leicht heraus; auch scheint es zweifelhaft, ob sich *to crack* „zerreissen, zersprengen" auf *eye-balls* anwenden lässt. Endlich darf man wohl fragen, wie der Abschreiber oder Setzer in derselben Zeile *crack* zu dem hier so äusserst passlich stehenden *wake* habe missverstehen und gleich hinterher *And* habe auslassen können?

Die bisher angestellten Untersuchungen haben die lange und dichtgedrängte Reihe der von Collier entdeckten Emendationen bereits bedeutend gelichtet, und nachdem wir die grosse Masse des durch Quartausgaben, durch die erste Folio, durch die späteren Editoren ebenso oder besser Emendirten ausgeschieden, können wir uns jetzt zu dem Theile der Verbesserungen wenden, dessen Besitzthum dem alten Correc-

tor, als ihm allein gehörig, weder von den seiner zweiten Folio vorhergehenden bessern Originalausgaben noch von den ihr folgenden Herausgebern durch concurrirende Ansprüche bestritten oder verkümmert wird. Die Emendationen, welche jetzt zu betrachten sind, betreffen Stellen, die bisher gar nicht emendirt waren, weil sie eben gar keiner Emendation zu bedürfen schienen, und gerade auf diesem Felde, dessen Anbau bisher nicht einmal geahnt, geschweige denn versucht war, entwickelt der alte Corrector seine eigenthümlichste, wahrhaft energische Thätigkeit. An fast jedem Punkte des Shakspe-rischen Textes, über den die Kritiker bisher mit sicherem Fusse, wie über völlig sichern, festen Boden dahinschritten, deckt er uns Abgründe von Verderbniss auf, wie sie Niemand sich hatte träumen lassen, und wenn man bisher geglaubt hatte, es sei mit dem Texte des Dichters in vielen Einzelheiten misslich bestellt und es bedürfe mancher Verbesserungen, so erfahren wir nun aus den Mittheilungen des alten Correctors, dass der Text bisher noch viel schlechter war, als wir geglaubt, und dass zu seiner Wiederherstellung noch unendlich viel mehr Verbesserungen erforderlich waren, als man bisher auch nur gemuthmasst hatte. Glücklicherweise enthüllt er uns nicht nur den bisher verborgenen Schaden, sondern heilt ihn auch, und die Anzahl seiner Emendationen zu Stellen, die bis jetzt keinerlei Emendation beansprucht oder erfahren hatten, ist so beträchtlich, dass sie allein in dem Auszuge Collier über 700 beträgt.

Eine solche Menge neuer Emendationen einzeln zu durchmustern, würde natürlich über den Zweck, wie über den Umfang dieser Blätter hinausgehen. Es genügt, die einzelnen Kategorien dieser Correcturen aufzustellen und diese Kategorien an Beispielen, die für sie charakteristisch sind, nachzuweisen.

An die Stelle der von Collier angenommenen drei Quellen seiner Emendationen: bessere Handschriften, schauspielerische Tradition und eigne Conjectur des alten Correctors, müssen

wir für diese neuen Emendationen vier andre Kategorien aufstellen: solche, wo der alte Corrector ein Shaksperisches Wort in seiner Shakspere'schen Bedeutung nicht verstand, und dafür ein ihm selbst verständlicheres setzte; solche, wo er corrigirte, weil er den Zusammenhang einer ganzen Stelle in ihrer eigenthümlich Shaksperischen Kühnheit der Anschauung oder Freiheit der Construction nicht auffasste; solche, wo seine oder seiner Zeit Geschmacksrichtung ihn an Worten und Bildern Anstoss nehmen liess, die dem Dichter und seiner Zeit vollkommen gemäss waren; solche endlich, wo der alte Corrector in den Emendationen die reinste Willkühr hat walten lassen und wo der Grund, der ihn zu seiner Aenderung veranlasst haben kann, weder auf Mangel an Verständniss, noch auf individuellem Geschmacke, sondern lediglich auf der Gewohnheit des Corrigirens beruht haben muss: er war einmal bei dem Studium seines Exemplares der zweiten Folio so in's Emendiren hineingekommen, dass er es am Ende gar nicht mehr lassen konnte; er corrigirte nicht mehr, was ihm auffiel, sondern was ihm einfiel.

Für die erste und zweite Kategorie, die sich füglich zusammen betrachten lassen, bieten zunächst wieder die in der Einleitung von Collier als besonders treffend hervorgehobenen Emendationen Belege genug. So emendirt der alte Corrector *(Introduction S. XV.)* eine Stelle in *King Henry VIII.* (A. 3. Sc. 2.), wo der König höhnisch zum Cardinal Wolsey sagt:

> You have scarce time
> To steal from spiritual *leisure* a brief span,
> To keep your earthly audit

und setzt *labour* für *leisure*, weil er letzteres Wort nicht in der Bedeutung: privilegirte, für einen bestimmten Zweck, hier für geistliche Angelegenheiten, reservirte Zeit, nicht verstand. — So ändert er *(Introd.* dieselbe Seite) in *King Lear* (A. 4. Sc. 7.) Edgar's Ausruf über die ehebrecherische Goneril:

> O, *undistinguish'd space* of woman's will

in *unextinguish'd blaze*, weil er nicht verstand, dass Edgar sich über den aus Goneril's Briefe ihm erhellenden »unabsehbaren«, gränzenlosen Spielraum, in welchem das »Gelüst eines Weibes« schaltet, entsetzt. Die Shakspere'sche Eigenthümlichkeit, Adjectiva wie *undistinguished* für Adjectiva wie *undistinguishable* anzuwenden, so wie der freiere Gebrauch von *space* — Beides scheint dem alten Corrector unbekannt geblieben zu sein, wie denn überhaupt seine, doch jedenfalls um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts geschriebenen Correcturen einen neuen Beweis zu der freilich längst bekannten Thatsache liefern, dass das Verständniss der Shakspere'schen Sprache den Engländern im gewöhnlichen Leben früh verloren ging und erst später durch Lectüre und Studium wiedergewonnen wurde.

Eine kurze und lachenswerthe Probe *(a brief and laughable proof)* von dem Scharfsinn des alten Correctors und der Blindheit der bisherigen Herausgeber — sich selbst mit eingerechnet — führt Collier auf der folgenden Seite seiner *Introduction* aus dem *Coriolanus* (A. 2. Sc. 1.) an:

I am known, sagt Menenius in seiner humoristischen Selbstschilderung, *to be a humorous patrician, and one that loves a cup of hot wine with not a drop of allaying Tiber in it; said to be something imperfect in favouring the first complaint etc.* Niemand, fügt Collier hinzu, hat eine Erklärung von *the first complaint* gegeben. Allerdings nicht, weil der Ausdruck Niemandem einer Erklärung zu bedürfen schien, selbst Hrn. Collier nicht, als er den Shakspere edirte. *First complaint* ist, ganz wörtlich, »die erste Klage«, und Menenius charakterisirt sich als Lebemann nicht nur in seiner Vorliebe für unverdünnten Wein, sondern auch in seiner bequemen Manier, die ihm vorgetragenen Rechtshändel leicht abzumachen, indem er dem ersten Kläger Recht giebt. Die Sache ist so klar, dass wir selbst den alten Corrector trotz seiner Unkenntniss des Shakspere'schen Sprachgebrauchs kaum im Verdacht halten mögen, sie nicht verstanden zu haben; sein *thirst-complaint* ist wahrschein-

lich nur ein barocker Einfall, den er nicht unterdrücken mochte. Hätte Shakspere aber ein so seltsames Compositum gebildet, so würden wir in der langen Charakteristik des Menenius einen wesentlichen Zug einbüssen und dafür eine höchst gezierte Tautologie eintauschen, da der zweite Satz ganz dasselbe sagen würde, was der erste Satz schon viel geeigneter gesagt hat.

Ein Beispiel, welches Collier in der Einleitung (*Introduction* Seite XVII.) uns als Muster einer schlagenden Verbesserung des alten Correctors in der Vertheilung der Reden anführt, kann vielmehr als Warnung dienen, welche Irrthümer ein Absehen von dem ganzen Zusammenhang, ein Herausgreifen einer einzelnen Stelle veranlasst. Bisher lautete in allen Ausgaben von *Romeo and Juliet* (A. 3. Sc. 5.) der Schluss von Juliens Rede und die Antwort ihrer Mutter so:

I will not marry yet; and, when I do, I swear,
It shall be Romeo, whom you know I hate,
Rather than Paris: — *These are news indeed!*

La. Cap. Here comes your father; tell him so yourself,
And see how he will take it at your hands.

Der alte Corrector sah nicht, dass mit den Worten *These are news indeed* Julie sich höhnend auf die Neuigkeit bezieht, als welche ihre Mutter ihr eben vorher die ihr bevorstehende Verlobung mit Paris angekündigt hatte: *And now I'll tell thee joyful tidings, girl.* Indem er sie der Gräfin Capulet zuertheilte, verkannte er durchaus den Sinn des Dichters, der sich in der ersten Recension dieses Dramas noch deutlicher ausspricht. Dort sagt die Mutter: *I come to bring thee joyful news*, und Julie bezieht sich darauf mit den Worten:

Are these the news you had to tell me of?

Aus einer ähnlichen Nichtbeachtung des Zusammenhangs entsprang vielleicht auch eine andre Emendation des alten Correctors, welche Collier (*Introd. S. XIX.*) emphatisch genug als eine magische Wiederbelebung des lange be-

grabenen Sinns des Dichters preist. Im *Macbeth* (A. 1. Sc. 7.) erwiederte bisher auf Macbeth's, den Mord Duncan's hinausschiebende, Ausrede:

I dare do all that may become a man;
Who dares do more, is none

die Lady mit der ganzen dämonischeu Wildheit ihrer Natur, in engem Bezug auf Macbeth's letzte Worte, so wie auf den Doppelsinn von *man* = Mann und Mensch — Macbeth nimmt die erstere, sie die letztere Bedeutung —

What *beast* was't then,
That made you break this enterprize to me?

Es blieb Collier vorbehalten, diese Frage der Lady „absurd“ zu finden, während sie bisher jedem Kritiker, Leser und Uebersetzer so klar, so im Charakter der Lady gehalten erschien, dass jede Anmerkung und Erklärung überflüssig wurde. Auch Collier's Ausgabe beruhigte sich vernünftiger Weise mit der alten, niemals angefochtenen Lesart. Da will nun das Unglück, dass der Scharfsinn des alten Correctors, der vielleicht aus einem anderswo in den Emendationen documentirten Zartgefühl an dem groben Ausdruck *beast* Anstoss nahm, dafür *boast* setzt, und „der langebegrabene Sinn des Dichters“ ist „magisch in das greifbare Dasein beschworen“. Mit der geringfügigen Veränderung eines einzigen Buchstaben in den andern, wird die Sprache der Lady ihrer charakteristischen Färbung beraubt, der anthitetisch zugespitzte Styl der Rede und Gegenrede verwischt, und für ein grosses, wirkungsvolles Schlagwort des Dichters eine unsägliche Trivialität des alten Correctors eingetauscht, wie sie freilich für ihn bezeichnend genug ist und wie sie allein schon hinreichen sollte, ihm jede Berechtigung zu Emendationen im Shakspere rechtsgültig abzuerkennen. In Collier's besserem Interesse aber können wir nur wünschen, dass „der langbegrabene Sinn des Dichters“ bald wieder in das Grab zurückkehren möge, aus dessen Stille „die werthvolle Entdeckung“ ihn aufgestört hat.

Seite 13. *Tewpest.* (A. 1. Sc. 2.) Collier findet eine ungemeine Feinheit in der Emendation des alten Correctors, welche in Prospero's Worten:

> I have with such *provision* in mine art
> So safely order'd etc.

für *provision* das ähnlich lautende *prevision* setzt: der Zauberer habe vermöge seiner Kunst vorhergesehen, dass in dem Sturm Niemand umkomme. Aber, abgesehen davon, dass *prevision* gar kein englisches Wort ist und, vom Dichter etwa gebildet, unfehlbar mit *provision* verwechselt wäre, passt auch die von Collier hervorgehobene Bedeutung hier nicht in den Zusammenhang: wenn Prospero ohnehin schon vorhergesehen, dass Niemand umkommen würde, so wären die Anstalten, die er dennoch zur Rettung des Schiffsvolkes trifft, überflüssig gewesen. *Provision*, ein thätiges Vorhersehen, eine Vorsorge ist das einzig Richtige.

Seite 7. ibid. (A. 1. Sc. 2.) Ob in Ariel's Bericht über den Rest der Flotte:

> they all have met again,
> And *are* upon the Mediterranean float,
> Bound sadly home for Naples

das Wort *flote*, wie die Herausgeber erklären, wirklich „Welle" bedeutet, oder nicht vielmehr dem weiteren Begriffe „Fluth" entspricht, wie im älteren Englisch *float* für *tide* Strömung gebraucht wird, bliebe noch zu erwägen. Jedenfalls ist so viel klar, dass der Corrector, weil er das Substantiv in seiner veralteten Bedeutung nicht verstand, es irrthümlich als Verbum auffasste und *are* in *all* verwandelte. Ein solches „Treiben" auf dem Meer passt aber nicht zu dem folgenden Verse *Bound sadly etc.*

Seite 10. ibid. (A. 2. Sc. 2.) Dem alten Corrector scheint manchmal das Verständnis des Shakspere'schen Humors, wie

des Shakspere'schen Sprachgebrauchs abgegangen zu sein. So will Trinculo, um dem wiederausbrechenden Regen zu entgehen, so lange unterkriechen, bis der Sturm auch seinen letzten Bodensatz, den Regen ausgegossen hat: *till the dregs of the storm be past.* Der alte Corrector verstand diese plastsiche Bezeichnung nicht und änderte *drench.*

Seite 13. ibid. (A. 4. Sc. 1.) In dem Segenswunsch der Juno hiess es bisher:

> *Spring* come to you, at the farthest,
> In the very end of harvest

d. h. unmittelbar an das Ende des Herbstes, der Ernte, soll sich wieder der Frühling schliessen. Der alte Corrector, der das nicht verstand, setzte dreist *rain* für *spring* — in der That, eine tröstliche Verheissung von Seiten der Göttin!

Seite 14. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Der Corrector wusste nicht, dass bei Shakspere das Wort *holy* oft „fromm" bedeutet, und setzt daher, wo ihm das Epitheton nicht passlich erscheint, ohne Weiteres *noble* dafür. So hier in der Anrede Prospero's an den ehrwürdigen Gonzalo, und später in *Winter's Tale* (A. 5. Sc. 1.) wo Leontes zum Florizel sagt: *You have a holy father. Noble* aber im Shakspere'schen Sinne: „edel, adlig" würde auf den König Polixenes angewandt, ein nichtssagendes Beiwort sein, und auch Gonzalo hätte diese Eigenschaft mit seinen Begleitern gemein. Was ihn vor diesen auszeichnet, ist eben seine Frömmigkeit und Gewissenhaftigkeit. — Ebenso missverstand der alte Corrector die folgende Zeile:

> Mine eyes, even sociable to the *show* of thine
> Fall fellowly drops.

Prospero's Augen schliessen sich gesellig dem Aussehen, der Erscheinung der Augen Gonzalo's an, sehen so aus wie die Augen Gonzalo's, und vergiessen deshalb Thränen. Die

Emendation des Correctors, *flow* für *show*, verwischt das eigenthümlich Shakspere'sche dieser Wendung, und anticipirt mit dem *flow* das erst in folgendem Verse Gesagte.

Seite 15. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Prospero redet wiederum den Gonzalo so an:

> O good Gonzalo,
> My true preserver, and a loyal *sir*
> To him thou follow'st.

Der alte Corrector verstand, wie es scheint, weder Shakspere's Anwendung von *sir*, noch Shakspere's Construction, nach welcher sich *to him* auf *loyal* bezieht: Gonzalo ist ein Herr, treuanhänglich demjenigen, welchem er dient. Mit der Emendation *servant* kommt eine Tautologie in den Satz, für die freilich Collier, schwerlich aber der Dichter, dem alten Corrector dankbar ist. — Auf derselben Seite verkennt der alte Corrector die Bedeutung von *trifle*: Nichtigkeit, Blendwerk. — Antonio, von Prospero's plötzlicher Erscheinung überrascht, zweifelt, ob er es sei oder nicht:

> Whether thou beest he, or no,
> Or some enchanted *trifle* to abuse me,
> As late I have been, I not know.

Der Corrector liesst dafür *devil*, aber ein Teufel verzaubert selbst und wird nicht verzaubert, während *trifle*, etwas an sich Nichtiges, durch Verzauberung den Anschein von Prospero gewinnt. — Nebenbei gesagt muss der Setzer des *Tempest* ein seltsamer Kauz gewesen sein, dass er die gewöhnlichsten Worte des Manuscriptes verkehrt las oder verkehrt hörte: so *purpose* für *practise*, *are* für *all*, *dregs* für *drench*, *spring* für *rain*, *holy* für *noble*, *sir* für *servant*, *trifle* für *devil*. — Indess dürfen wir ihm deshalb nicht zürnen, denn theils hat er dem Dichter auf's Glücklichte in die Hände gearbeitet, theils dem alten Corrector Gelegenheit gegeben, seinen Scharfsinn im Emendiren an den Tag zu legen.

Ehe wir vom *Tempest* Abschied nehmen, bleibt unter den Emendationen des alten Correctors noch die von Collier für die glänzendste erklärte zu betrachten. S. 4. (A. 1. Sc. 2.) In der Folio sagt Prospero von seinem Bruder, der einmal im Besitz der Herrschaft, die Art der Usurpation vergessend, sich für den wirklichen rechtmässigen Herzog gehalten habe:

like one
Who having, *unto truth*, by telling of it
Made such a sinner of his memory
To credit his own lie — he did believe
He was indeed the duke.

Die Shaksperisch freie Construction fasst *by telling of it* ganz allgemein auf: durch das Sagen, er sei der Herzog, und verbindet *unto truth* mit *a sinner*: er hatte aus seinem Gedächtniss einen solchen Sünder gegen die Wahrheit gemacht, er hatte durch beständige Wiederholung sein Gedächtniss sich so an der Wahrheit versündigen lassen, dass er seine eigne Lüge glaubte. Die Kühnheit dieser Construction, zu der sich, namentlich in Shakspere's späteren Dramen, Parallelstellen genug finden, verstand der alte Corrector nicht und emendirte *unto truth* — eine nothwendige Verbesserung Warburton's für *into truth* der Folio — in *to untruth*, was wir unsrerseits nicht verstehen.

Während, wie wir sahen, der Scharfsinn des alten Correctors in den Text Tautologien hineincorrigirt, an denen der Dichter unschuldig ist, wittert er an andern Orten Tautologien, die für ein besseres Verständniss der Worte gar nicht vorhanden sind, also auch keiner Emendation bedürfen. So Seite 20. *Two Gentlemen of Verona* (A. 2. Sc. 4.), wo Valentin von Antonio sagt:

I know the gentleman
To be of *worth*, and worthy estimation,
And not without desert so well reputed.

Antonio ist ein Mann von Werth *(of worth)* und wird

auch als solcher geschätzt *(worthy estimation)* und nicht ohne eigenes Verdienst steht er in so gutem Rufe. Die Verbesserung des Correctors: *wealth* für *worth* ist ganz ungehörig.

Seite 21. ibid. (A. 2. Sc. 7.) Julie vergleicht ihre Wallfahrt dem Laufe eines Bachs:

> And so by many winding nooks he strays
> With willing sport to the *wild* ocean.

Der alte Corrector setzt *wide* für *wild*, und Collier meint, beide Lesarten möchten richtig sein; er aber ziehe *wide* vor, weil der Corrector einen Grund gehabt habe, *wide* zu lesen. Wir, die diesen Grund nicht kennen, ziehen *wild* vor, theils weil die Folio, also wahrscheinlich auch der Dichter so liest, theils weil „der wilde Ocean“ einen Gegensatz bildet, zu dem sanftdahinfliessenden Bach, dessen friedliche Harmlosigkeit Julie so reizend schildert, theils drittens, weil *wide* zu *ocean* das trivialste aller trivialen Epitheta wäre. — Für solche Trivialitäten hat freilich der Corrector eine besondere Vorliebe: so emendirt er gleich nachher *longing journey*„ die Sehnsuchtsreise“, auf die Julie sich aus Sehnsucht nach ihrem Geliebten begiebt, in *loving journey* in eine „Liebesreise“.

Seite 22. ibid. (A. 3. Sc. 1.) In der Folio sagt der Herzog:

> There is a lady in *Verona* here.

Der Dichter vergass wahrscheinlich, dass die Scene nicht mehr in Verona, sondern in Mailand spielt. Da aber *Milan* nicht in den Vers passt, setzt der alte Corrector ohne Weiteres das italienische Wort *Milano*, ohne zu erwägen, ob Shakspere das Wort gekannt, oder ob Shakspere's Publicum verstanden hätte, was er mit *Milano* habe sagen wollen.

Seite 30. *Merry Wives of Windsor.* (A. 1. Sc. 3.) Der grobsinnliche Falstaff vergleicht die guten Aussichten seiner Liebschaft mit der Frau Ford einem leckern Gastmahle, wo

sie ihn auffordere zuzulangen, nachdem sie vorgelegt: *I spy entertainment in her; she discourses, she carves, she gives the leer of invitation.* Die Emendation des alten Correctors *craves* fällt plump aus dem weiter fortgeführten Bilde heraus. — Von Frau Page sagt derselbe Falstaff nachher: *She is a region in Guiana — all gold and bounty.* Der Corrector verstand nicht den weitern Gebrauch, den Shakspere von *bounty* macht, und setzte dafür *beauty* — ganz unpassend, da Falstaff sich nicht romantisch in die Schönheit der Frau Page verliebt, sondern sie lediglich zu finanziellen Zwecken ausbeuten will.

Seite 40. ibid. (A. 5. Sc. 5.) Fenton sagt von seinem gelungenen Plan:

> And this deceit loses the name of craft,
> Of disobedience, or *unduteous title.*

Der Corrector verstand die Shakspere'sche Verbindung *unduteous title* für *title of undutifulness* „Bezeichnung von Pflichtwidrigkeit" nicht und setzt für *title guile*, also dasselbe, was eben vorher erst *craft* hiess.

Seite 21. *Measure for Measure.* (A. 1. Sc. 1.) Den schwierigen Vers gleich im Anfang, der in der Folio lautet:

> But add to your sufficiency, as your worth is able

ändert der alte Corrector so:

> But add to your sufficiency your worth.

Wenn man so mit dem Text umspringt und jedes einigermassen dunkle Wort ohne Umstände herauswirft, so bleibt freilich keine Schwierigkeit übrig. Ob man aber damit Shakspere's Text wiederherstellt, ist eine andre Frage.

Seite 44. ibid. (A. 2. Sc. 1.) Froth sagt von dem Gastzimmer, in welchem er verzugsweise sich aufhält: *it is an open room, and good for winter* d. h. es ist ein offnes, luftiges Zimmer, so dass man auch im Winter, wo sonst das Kohlenfeuer die Luft verdirbt, gut darin sitzen kann. Der Corrector ver-

stand das nicht und änderte *windows*, was denn nur den Unsinn bedeuten kann, das Zimmer sei »gut für Fenster«. — In derselben Scene verstand der Corrector den Ausdruck *bay* = Mass und Theil der Fronte des Hauses — nicht und corrigirte: *I'll rent the fairest house — threepence a day*, als ob man die Häuser tageweise vermiethe!

Seite 50. ibid. (A. 4. Sc. 3.) Der Herzog sagt von dem verstockten, unbussfertigen Sünder Barnardin: *O, gravel heart!* O Herz, hart wie (kleine) Kiesel! Dem Herausgeber war das Bild zu kühn, und er änderte frischweg: *grovelling heart* d. h. am Boden wühlendes Herz! — ein Epitheton, dass sich allenfalls auf Barnardin selbst, aber nicht auf sein Herz anwenden liesse.

Seite 53. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Isabella erwidert auf die Meinungsäusserung des Herzogs, der sie für wahnsinnig hält: selbst ihres scheinbaren Wahnsinns wegen möge er doch die Vernunft festhalten:

nor do not banish reason
For *inequality*.

Der Corrector verstand *inequality* »ungleiches, unlogisches Benehmen« nicht, und setzte dafür dreist *incredulity*, womit denn der Sinn des Dichters und der Gegensatz zwischen *inequality* und *reason* verwischt wird.

Seite 57. *Comedy of Errors.* (A. 1. Sc. 1.) Aegeon, aus Sehnsucht nach dem Sohne, den er verloren, setzte den Sohn, den er hatte und liebte, auf's Spiel, indem er ihm gestattete, seinen Bruder zu suchen. So die ächtshakspere'sche, zugespitzte Antithese, die in den Worten des Originals liegt:

Whom whilst *I* labour'd of a love to see,
I hazarded the loss of whom I love.

Dem alten Corrector entging auch diese Feinheit und in seiner Emendationsfrechheit setzte er *he* für das erste *I* und *of*

a love für *of all love;* er construirte *he laboured to see*, weil er die Construction *I laboured of a love to see* nicht verstand.

Seite 58. ibid. (A. 2. Sc. 1.) In dem Dialoge zwischen Dromio und Luciana ändert der alte Corrector zweimal *doubtfully* in *doubly* um, und Collier meint, damit sei der verlorengegangene Humor der Antwort Dromio's wiederhergestellt. Der vom Dichter beabsichtigte Gegensatz zu *plainly* ist aber nicht *doubly*, das vielmehr einem *singly* entsprechen würde, sondern *doubtfully;* und ausserdem ist es nicht Sache eines Emendators, vermittelst hineincorrigirter Witzreden den Dichter humoristischer zu machen, als er selbst zu sein für gut hielt.

Seite 59. ibid. (A. 2. Sc. 2.) Antipholus sagt von der ihm freundlich entgegenkommenden Adriana

To me she speaks; she *moves* me for her *theme*

Der alte Corrector verstand wahrscheinlich *moves* nicht: sie beredet mich, sucht mich zu gewinnen für den Inhalt, Gegenstand ihrer Rede, und änderte deshalb *means*, was natürlich viel weniger sagt: »sie meint mich«, und nicht einmal zu *for her theme* recht passen will.

Seite 62. ibid. A. 4. Sc. 2.) Dromio, eilig herbeikommend, ruft den Frauen zu:

Here, go: the desk! the purse! *sweet* now, make haste.

Der alte Corrector, unbekannt mit dem ausgedehnten Gebrauche, den Shakspere von *sweet* macht, das als Anrede bei ihm ganz unserm »lieb« entspricht, unbekannt vielleicht auch mit der Verbindung *sweet now*, die auch sonst wie *good now* und ähnliche vorkommt, setzte *swift* dafür, weil es ihm unziemlich dünkte, dass Dromio die Damen als »süss« anredet.

Seite 64. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Ein Muster von Emendationswillkühr ist es, wenn der alte Corrector die Zeile der Folio:

Hast thou so crack'd and splitted my poor tongue

umändert in diese: *Hast thou so crack'd my voice, split my poor tongue*, um so unpassender, als *voice* schon in dem vorigen Verse vorkommt. — Glaubte er in der That, dass der Setzer oder Abschreiber die eine Zeile für die andre habe missverstehen können? — Die Hypothese von den bessern Handschriften, auf die sonst Collier die Weisheit des Correctors zurückführt, hält wenigstens für die *Comedy of Errors* nicht Stich, wie Collier selbt zugiebt, wenn S. 58. (A. 2. Sc, 1.) eine in der Folio sehr verdorbene Stelle, anfangend mit

I see, the jewel best enameled

von der Hand des Correctors einfach durchgestrichen ist und Collier dazu bemerkt, die Stelle sei dem Corrector unverständlich gewesen und er habe kein Mittel gehabt, sie wiederherzustellen.

Seite 66. *Much ado about Nothing.* (A. 1. Sc. 1.) Benedick sagt, wenn er sich jemals verliebe:

If I do, hang me in a bottle like a cat, and shoot at me; and he that hits me, let him be clapped on the shoulder, and called Adam. — Als Adam bezeichnete man zu Shakspere's Zeit sprichwörtlich jeden geschickten Bogenschützen, nach dem aus Englischen Balladen bekannten Adam Bell. Der alte Corrector hatte von dieser auch bei Shakspere's Zeitgenossen öfter vorkommenden Anspielung keine Ahnung, dachte nur an den biblischen Adam und flickte deshalb zum besseren Verständniss vor *hits* ein *first* ein, als ob mehr als Einer, als ob etwa eine ganze Reihe nacheinander die in der Flasche hängende Katze habe treffen können, während doch, einmal getroffen, die Katze heraus war. — Und auf die gebrechliche Autorität eines solchen Correctors, der nicht einmal die gewöhnlichsten

Anspielungen seines Dichters verstand, sollen wir bei der Constituirung des Shaksperischen Textes vertrauen! Seine aus Unkenntniss und Geschmacklosigkeit entspringenden Einfälle sollen wir als den eigentlichen, bisher verhüllten, tieferen Sinn des Dichters, als einen glücklich wiedergewonnenen kostbaren Besitz begrüssen!

Seite 67. ibid. (A. 1. Sc. 1.) Don Pedro schneidet die weiteren Erklärungen Claudio's über seine Liebe zu Hero mit den Worten ab:

> What need the bridge much broader than the flood?
> The fairest *grant* is the necessity

d. h. die beste Gewährung ist das Bedürfniss, das Nothwendige. Als solches erscheint dem Prinzen für Claudio sein Beistand in der Werbung um Hero; und diesen Beistand sagt er ihm zu. Wie Collier nun sagen kann, *grant* habe wenig oder keinen Sinn hier und sei ein Druckfehler für *ground*, lediglich weil der alte Corrector so emendirt, ist schwer zu begreifen.

Seite 68 ibid. (A. 2. Sc. 1.) Ein charakteristischer Zug des alten Correctors ist sein Mangel an Verständniss für den Humor des Dichters. Wie er z. B. in *Merry Wives of Windsor* und anderswo die Sprachschnitzer, welche Shakspere geflissentlich dem wälschen Pfarrer oder den Clowns in den Mund legt, in aller Gravität als Druckfehler corrigirt, so auch andre humoristische Verkehrtheiten. So sagt Benedick hier, er würde die Beatrice nicht heirathen, wenn sie auch das ganze Erbtheil Adam's als Mitgift besässe; *though she were endowed with all that Adam had left him, before he transgressed.* — Die komische Wirkung liegt natürlich darin, dass die Sache so dargestellt wird, als habe Adam das Paradies durch Erbschaft erhalten. — Der Corrector aber verstand das nicht und änderte *lent.*

Seite 70. ibid. (A. 2. Sc. 3.) Claudio schildert in grossartiger Uebertreibung Beatrice's angeblichen Liebesschmerz: *Then, down upon her knees she falls, weeps, sobs, beats her heart, tears her hair, prays, curses etc.* — Der alte Corrector, der überhaupt an starken Ausdrücken mehr Anstoss nimmt, als Shakspere und seine Zeit, beachtet nicht den Gegensatz zwischen *prays* und *curses* und setzt für das ihm anstössige letztere Wort das matte *cries*, um so matter, nach all den vorhergegangenen Symptomen *weeps, sobs etc.* — Collier rechtfertigt die Emendation seines Schützlings mit der Bemerkung, es sei doch kaum zu glauben, dass Beatrice wirklich »geflucht« habe. — Er vergisst ganz, dass Claudio Alles erfindet.

Seite 72. (A. 4. Sc. 1.) Am glänzendsten zeigt sich der alte Corrector in den Emendationen zu Leonato's pathetischer Rede über die Schande seiner Tochter. Wüsste ich, ruft Leonato aus, du würdest nicht von selbst aus Scham sterben, so würde ich selbst, unmittelbar auf diese Vorwürfe, die ich dir mache — *on the rearward of reproaches* — dich tödten. Der alte Corrector, der diesen Shakspere geläufigen Gebrauch von *rearward* nicht verstand oder zu kühn fand, änderte: *on the hazard of reproaches*, auf die Gefahr, dass ich Vorwürfe darüber bekäme. — Gleich darauf erinnert sich Leonato, dass er früher die sparsame Ordnung oder Fügung der Natur, *frugal nature's frame*, die ihm nur eine Tochter gespendet, gescholten habe — der Corrector verstand auch das nicht und änderte *frown*, ohne uns zu sagen, in wiefern die Natur den Leonato finster angeblickt. — Endlich ändert er, wo Leonato im kühnen, aber consequenten Bilde sagt, das Meer habe nicht Salz genug, um Hero's faules, beflecktes Fleisch zu würzen, vor Fäulniss zu bewahren *foul tainted flesh* in *soul-tainted* um, und Collier ist entzückt über dieses »edle Compositum« *(one of his noblest compounds)*. Schade nur, dass die »Seele« hier gar nicht in das Bild passt, und dass

das Compositum — *soul-tainted*, in der Seele oder durch die Seele befleckt — auch in sofern unverständlich sein würde, als wohl Hero's Seele durch ihren geschändeten Leib, nicht aber umgekehrt ihr Leib durch ihre Seele angesteckt würde.

Seite 76. ibid. (A. 4. Sc. 1.) Claudio sagt in humoristischem Gleichniss von Benedick's Herausforderung: *he hath bid me to a calf's-head and a capon the which if I do not carve most curiously, say my knife's naught.* — Es ist klar, dass sich das kunsvolle Zerlegen auf den Kapaun bezieht, wie denn zu Shakspere's Zeit die Geschicklichkeit, einen Kapaun gut zu tranchiren besonders, auch in unserm Dichter sonst, hervorgehoben wird. Der alte Corrector aber verstand die Anspielung so wenig, dass er *calf's head and capers* „Kalbskopf mit Kapern" emendirte.

Seite 77. (A. 5. Sc. 3.) In der Todtenfeier zu Ehren der Hero beginnt der Gesang:

> Pardon, goddess of the night,
> Those that slew thy virgin *knight.*

Der alte Correctur wusste nicht, dass die älteren Dichter den Begriff *knight* übertragen auch auf Frauen anwandten, wie Fletcher in den *Two Noble Kinsmen* auch von den *female knights* der Hekate spricht. In seiner Unwissenheit änderte er deshalb, um nur den Reim zu retten, *bright.*

Seite 83. *Love's Labours Lost.* (A. 1. Sc. 2.) Armado nimmt in gezierter, pathetischer Rede von seinen Waffen Abschied, um sich ganz der Liebe zu widmen: *Adieu, valour! rust, rapier! be still, drum! for your manager is in love.* — Der alte Corrector verstand den eigenthümlichen Sinn von *manager* = Handhaber d. h. der obenerwähnten *rapier* und *drum* nicht und setzte deshalb das lateinische Wort *armiger*, das ihm in den *Merry Wives of Windsor* vorgekommen war und der offizielle Ausdruck für den englischen Titel *Esquire* ist.

Seite 84. ibid. (A. 2. S. 1.) Sehr viele Noth verursacht dem alten Corrector hier und an andern Orten das Adjectiv *dear*, das Shakspere bekanntlich nicht nur im jetzigen Sinne des Wortes, sondern in ausgedehnterem gebrauchte: innig, tief oder nahe gehend, herzlich, eigentlich. Der Corrector hilft sich dann mit irgend einem andern ähnlich lautenden Epitheton, wie es ihm gerade einfällt. So setzt er hier in dem Verse:

Now, madam, summon up your *dearest* spirits

frischweg *clearest spirits*. — Am Ende des Dramas, wo Rosaline von den *dear groans* den innigen, tiefgefühlten Seufzern der Kranken spricht, setzt er dafür *dire groans*.

Seite 85. ibid. (A. 3. Sc. 1.) Wenn der Page auf Armado's Frage:

How hast thou *purchas'd* this experience

in den alten Ausgaben antwortet: *By my penne of observation*, so ergiebt der Zusammenhang, dass in *penne* zufällig das *i* — nach alter Orthographie *pennie* für *penny* — ausgefallen war. Der alte Corrector sah das nicht ein und corrigirte *pain*.

Seite 87. ibid. (A. 4. Sc. 1.) Die Prinzessin ruft aus, als der Förster ihre Schönheit preist:

O heresy in *fair*, fit for these days!
A giving hand, though foul, shall have fair praise.

Der alte Corrector kannte das Wort *fair* nicht als Substantiv im Sinne von Schönheit und ändert deshalb *faith*, obgleich damit der ganze Zusammenhang zwischen dem was vorhergeht und was folgt zerrissen würde.

Seite 94. ibid. (A. 5. Sc. 2.) Die Prinzessin setzt das von Boyet gebrachte Bild von einer die Damen bedrohenden Bestürmung fort und fragt spöttisch:

What are they
That charge *their breath* against us!

Die Angreifer haben nämlich kein andres Geschütz zum Angriffe, als ihre Worte, leeren Hauch und Wind, wie Shakspere das Wort *breath* öfter anwendet. Der alte Corrector verstand das so wenig — leider, scheint es jetzt, auch Collier nicht — dass er *the breach* für *their breath* setzt,

Seite 101. *Midsummer Night's Dream.* (A. 2. Sc. 1.) Die Fee beschreibt Titania's Blumenhofstaat so:

> The cowslips tall her pensioners be;
> In their gold *coats* spots you see.

Der Vergleich zwischen den Schlüsselblumen und den *pensioners*, den stattlichen Leibgardisten, wird erstens durch das Beiwort *tall* vermittelt, zweitens durch das Substantiv *coats*. Der alte Corrector fühlt das so wenig, dass er gerade diese zur Vergleichung wesentlichen Wörter herausemendirte, für *tall* das triviale, noch dazu hier ganz unpassende *all* setzte — denn nicht alle Schlüsselblumen, sondern nur die stattlichgrossen bilden die Leibgarde der Titania — und für *coats* ein *cups* setzte, sintemal die Blumen wohl Kelche, aber keine Röcke haben.

Seite 105. (A. 3. Sc. 2.) Helena vergleicht sich in ihrer Freundschaft mit der Hermia zwei lieblichen, freundlich aussehenden Beeren an einem Stengel:

> Two *lovely* berries moulded on one stem.

Das scheint verständlich genug; wie aber die Emendation des alten Correctors *loving* dahinpasst, wie man, ohne aus dem Bilde zu fallen, die Beeren liebevoll nennen kann, ist weniger verständlich.

Seite 114. *Merchant of Venice.* (A. 2. Sc. 1.) Die Vorliebe des alten Correctors für triviale Epitheta, sowie seine Abneigung gegen originelle, kühne, aber um so treffendere Metaphern findet einen neuen Beleg in dem Verse, wo der Marokkaner Prinz seine dunkle Farbe nennt:

The shadow'd livery of the *burnish'd* sun.

Die Sonne erscheint in ihrer tropischen Gluth und Farbe wie polirt, wobei der Dichter an polirten, blitzendhellen Stahl denken mochte. Das war dem Corrector zu hoch, und er ändert *burning sun*, was auch Collier *much more proper* findet.

Seite 117. ibid. (A. 3. Sc. 2.) Für einen Mann, dessen Kenntniss des älteren Sprachgebrauchs so beschränkt war, wie die unseres alten Correctors, kann es nicht befremden, wenn er in Portia's Rede:

but 'tis to *peize* the time
To eke it and to draw it out at length

das Wort *peize* nicht verstand = abwägen, in der Schwebe halten, und dafür *pause* setzte, namentlich da das Wort *pause* ihm in derselben Rede der Portia schon einmal vorgekommen war.

Gleich darauf folgt ein Passus, der schon vorher als Beleg für die glücklichen Emendationen des alten Correctors hat dienen müssen, der aber auch in diese Kategorie gehört. Bassanio spricht über das Trügerische des äusseren Anscheins, über den Gegensatz zwischen dem Schmuck und dem Geschmückten:

Thus ornament is but the guiled shore
To a most dangerous sea, the beauteous scarf
Veiling an *Indian beauty;* in a word,
The seeming truth which cunning times put on
To entrap the wisest.

Die Wiederholung desselben Wortes *beauteous* und *beauty* ist keine Nachlässigkeit des Dichters, sondern rückt die Gegensätze nur um so inniger aneinander: der schöne Schleier lässt eben auch eine Schönheit darunter, als ihm entsprechend, vermuthen, aber diese Schönheit, die er verhüllt, ist eine Indianische, eine schwarze, also nach Europäischen Begriffen gar keine. Der alte Corrector setzt das Semicolon

zwischen *Indian* und *beauty*, so dass Letzteres also zu *in a word* gehört. Der Sinn oder richtiger der Unsinn des ganzen Satzes wäre also: So ist der Schmuck nur u. s. w. u. s. w. mit einem Worte Schönheit.

In derselben Scene fand der alte Corrector in seiner zweiten Folio den Vers:

And swearing till my very *rough* was dry.

Der Setzer hatte nämlich in der Handschrift oder der Quarto *roof* gelesen und dafür das ähnlichklingende *rough* in seinen Text gesetzt. Der alte Corrector aber gerieth zufällig nicht auf das richtige Wort, sondern setzte *tongue*, und Collier bemüht sich uns begreiflich zu machen, wie in der That der Dichter *tongue* geschrieben, wie dann aus dem *t* ein *r*, aus dem *n* ein *u* habe werden können. Schade nur, dass in beiden Quarto's deutlich *roof* zu lesen steht, als das unzweifelhaft richtige Wort des Dichters.

Seite 127. *As you like it.* (A. 1. Sc. 3.) Der Herzog kündigt der Rosalinde ihre Verbannung mit den Worten an:

Mistresss, dispatch you with your *safest* haste.

In dem Beiwort *safest* liegt die drohende Andeutung, dass es zu Rosalinden's eigner Sicherheit gerathen sein möchte, eilig zu gehen. Der alte Corrector fühlte diese Nüance so wenig, dass er *fastest* dafür schrieb.

Seite 129. ibid. (A. 2. Sc. 3.) Orlando erklärt, er wisse draussen nichts zu thun:

I rather will subject me to the malice
Of a diverted *blood* and bloody brother.

Das *diverted blood*, das verkehrte, entartete Blut ist dasjenige seines blutsverwandten Bruders und bildet den Uebergang zu *bloody brother*, wo das Wort in anderer Bedeutung wiederkehrt. Ganz denselben Gegensatz hat der Dichter in *Macbeth.* (A. 2. Sc. 3.) *the near in blood, the nearer bloody.* Der

alte Corrector verstand das so wenig, dass er *proud* an die Stelle von *blood* setzte, ohne im Mindesten die komische Wirkung dieser Reihenfolge von Epitheten *diverted, proud* und *bloody* zu fühlen.

Seite 131. ibid. (A. 2. Sc. 6.) Orlando ermuthigt den erschöpften Adam:

For my sake be *comfortable.*

Der alte Corrector wusste nicht, dass Shakspere auch sonst derartige Adjective in doppeltem Sinn, activ und passiv, anwendet, und dass namentlich *comfortable* auch an andern Orten bei ihm die Bedeutung von „trostempfänglich“ wie von „tröstlich“ hat; er änderte deshalb ohne Bedenken *comforted.* Ebenso verstand Seite 138 ibid. (A. 5. Sc. 4.) der alte Corrector das Wort *to urge* nicht in der Bedeutung: vorhalten, zu Gemüthe führen, und änderte in Rosalindens Vers: *Patience, once more, whiles our compact is urg'd* dafür *heard.*

Seite 141. *Taming of the Shrew. (Induction Sc. 1.)* Der Kesselflicker gebraucht als Antwort an die mahnende Wirthin zwei verschiedene Stellen aus der *Spanish Tragedy* von *Kyd*, der Zielscheibe aller Dramatiker der Zeit; in seiner Unwissenheit verwechselt er jedoch den Helden jener Tragödie, der Jeronimo heist, mit dem h. Hieronymus und spricht von *Saint Jeronimy.* Der alte Corrector verstand natürlich auch diese dem Shakspere'schen Publikum verständliche Anspielung nicht im Geringsten und strich das ihm unerklärliche *S.* — die Abkürzung für *Saint* in der Folio — durch; vielleicht das Beste, was er in seiner Lage thun konnte. Für uns jedoch, die wir die Stelle in ihren Beziehungen verstehen, liegt kein Grund vor, es nun ebenso zu machen.

Seite 143. ibid. *(Ind. Sc. 2.)* Sly beruft sich, um seine Identität festzustellen, auf das Zeugniss der dicken Wirthin in

Wincot, der er noch vierzehn Pence für reines, ungemischtes Bier — *sheer ale* — schulde. Der alte Corrector verstand das zu seiner Zeit schon veraltete Beiwort *sheer* — unser deutsches schier — nicht, und da Wincot in Warwickhire lag, emendirte er höchst schlauer Weise *Warwickshire ale* — eine Lesart, die alle Beachtung verdienen wird, wenn einmal statt Shakspere's Werke die Werke des alten Correctors herausgegeben werden.

Seite 158. *Alls well that ends well.* (A. 1. Sc. 3.) Helena spricht von der notorischen Erfahrung ihres Vaters, die aller Welt offenbar und bekannt gewesen war. Der alte Corrector verstand diese Beziehung in *manifest experience* nicht und änderte *manifold*, obwohl sich das von ärztlicher Erfahrung von selbst versteht, dass sie mannigfach ist. — Von einem Corrector dieses Schlages darf es auch nicht befremden, wenn er Seite 160. (A. 2. Sc. 3.) in den Worten Lafeu's

> My mouth were no more broken than these boys'
> And *writ* as little beard

die eigenthümlich Shaksperische Anwendung von *to write* in dem Sinn: sich als etwas unterzeichnen, sich für etwas erklären, sich zu etwas bekennen, nicht verstand und dafür *with* corrigirte; wohl aber darf man sich wundern, dass Collier, der es besser weiss, doch die „offenbare Angemessenheit" dieser „Verbesserung" rühmt.

Seite 162. ibid. (A. 3. Sc. 2.) In dem gezierten Antithesenstyl, der bei Shakspere häufig die Sprache der Vornehmeren, namentlich der Höflinge charakterisirt, sagt hier der französische Gesandte von Parolles:

> The fellow has a deal of that too much
> Which *holds* him much to *have*

d. h. er hat ein Theil von dem Zuviel, welches ihn hindert, viel zu haben; seine Nichtsnutzigkeit lässt ihn auf keinen grünen

Zweig kommen. Der alte Corrector verstand *to hold* nicht in der Bedeutung abhalten, hindern, und ebensowenig die Shaksperisch vollständig durchgeführte Antithese zwischen *has — too much* und *much to have;* er corrigirte daher *which 'hoves him much to leave* — eine Lesart, die Collier, da er sie annimmt, uns zunächst hätte erklären müssen.

Seite 165. ibid. (A. 4. Sc. 3.) Ebenso affectirt sagt der französische Edelmann, wenn er von den letzten Schicksalen der Helena spricht, *the stronger part* „der stärkere Theil" für „der grössere Theil" der Nachrichten. Der Corrector verstand auch das nicht und machte daraus *the stranger part* „der auffallendere Theil" der Nachrichten, was aber gar nicht in den Sinn passt, da Helena's Tod, offenbar das Auffallendste, nicht dazu gehört, sondern dem *stronger part* erst nachfolgt. Wenn Collier aber hinzufügt: *The corrector, and common sense, tell us for „stronger" to read „stranger"*, so fragen wir, warum dieser „gesunde Menschenverstand" denn ihn selbst nicht veranlasst hat, in seiner Ausgabe schon diese Aenderung vorzunehmen? Dort aber liess er *stronger* nicht nur stehen, sondern es schien ihm so wenig wie irgend einem früheren Herausgeber eine Erklärung des ganz verständlichen Wortes erforderlich.

Seite 173. *Twelfth Night.* (A. 2. Sc. 1.) Sebastian's Bescheidenheit verstattet ihm nicht, seine Schwester, da sie ihm ähnlich war, für so schön zu halten, an ihre Schönheit mit solcher abschätzenden Bewunderung übermässig weit *(with such estimable wonder, overfar)* zu glauben, wie Viele das thaten, aber so weit *(thus far)* will er dreist von ihrer Schönheit reden, als dieselbe sich auf ihr Gemüth bezieht. Der Corrector verstand auch hier den geflissentlich affectirten Modeton nicht, in welchem der Dichter den Sebastian in dieser ganzen Rede sprechen lässt, und änderte, den Gegensatz zwischen *overfar*

und *thus far* verwischend, so: *with self-estimation wander so far to believe that etc.* Wenn man das Original nur in seinem Zusammenhange auffasst, den Shaksperischen Gebrauch von *estimable*, von *wonder* und von *overfar* versteht, ist jede Aenderung überflüssig.

Seite 180. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Sebastian spricht zur Olivia, nachdem Viola's Geschlecht an den Tag kam:

> So comes it, lady, you have been mistook:
> But nature to her bias *drew in that*,
> You would have been contracted to a maid

d. h. wenn die Natur nicht ihrem natürlichen Zuge gefolgt wäre, so würdet Ihr Euch irriger Weise mit einem Mädchen verlobt haben. Der alte Corrector verstand das nicht und änderte, ohne den Satz weiter anzusehen, *true in that*, womit denn alle nur irgend mögliche Construction von selbst aufhört. — Natürlich verstand der alte Corrector auch nicht das Shaksperische Compositum, so einfach es auch nach Analogien gebildet ist: *pre-supposed* in Voraus angenommen, vorausgesetzt: man hatte das lächerliche Wesen, das Malvolio anthun würde, vorausberechnet, vorausgesetzt, und demgemäss in dem Briefe so angegeben. Bei der Aenderung des Correctors: *pre-imposed* ist das *pre-*, das in dem Shaksperischen Compositum seinen guten Sinn hat, vollkommen überflüssig.

Seite 184. *Winter's Tale.* (A. 1. Sc. 2.) Hermione wendet ein von der Rennbahn entlehntes Bild an, wenn sie sagt: *ere with spur we heat an acre* und führt das Bild noch fort, wenn sie hinzufügt: *But to the goal* d. h. um auf unser Thema zu kommen. Der alte Corrector verstand den sonst nur substantivisch gebrauchten technischen Ausdruck *heat*—ein einmaliger Wettlauf, hier vom Dichter als Verbum angewandt: solch einen Lauf zurücklegen, nicht und änderte *clear*. Auch das aus solchem Zusammenhange erklärliche *goal* verstand er nicht und

änderte *good*. — So entging ihm auch (Seite 185) die prägnante Bedeutung des Beiwortes:

But they were false
As *o'er dyed* blacks, as wind, as waters

Nicht alles zur Trauer getragene Schwarz ist falsch, sondern nur das, dessen Farbe dem Innern nicht entspricht, das nur übertüncht ist, wie der Dichter mit kühner Metapher sagt. *As our dead blacks* ist ein elender Gemeinplatz, da es sich von selbst versteht, dass das Schwarz um die Todten getragen wird. Collier meint, der alte Corrector möge diese Emendation aus einem bessern Manuscripte haben. Das „bessere Manuscript" muss jedoch nicht weit ausgereicht haben, denn bei dem ihm unverständlich gebliebenen Schlusse von Leontes Rede hat sich der alte Corrector nur mit Ausstreichen zu helfen gewusst.

Seite 189. ibid. (A. 3. Sc. 2.) Dass in der Vertheidigungsrede der Hermione der alte Corrector das vieldeutige *to strain*, hier „zu weit gehen", nicht verstand, und dafür setzte:

With what encounter so uncurrent I
Have *stray'd* to appear thus

kann so wenig befremden, wie dass er später in Paulina's Rede

do not receive affliction
At *my petition*

den Sinn nicht verstand und dafür *At repetition* setzte, also: nehmt keine Betrübniss an, keine Niedergeschlagenheit an bei Wiederholung — was denn heissen sollte, bei Wiederholung meiner Vorwürfe. — Da ist die alte Lesart, wenn man sie nur vernünftig ansieht, doch verständlicher. Pauline hatte vorher den Leontes aufgefordert zu verzweifeln, und nun wiederruft sie diese Aufforderung, die sie jetzt, da sie demüthig geworden, nur als Gesuch bezeichnet, indem sie sagt: Nehmt keine Traurigkeit an auf mein Gesuch, weil ich Euch

dazu aufgefordert, traurig zu sein. — Seltsam aber ist es, dass Collier jetzt fragt: *Now, what can here be the meaning of the words „at my petition"? It is merely an error of the press, or of the copyist*, deshalb seltsam, weil er das Wort, das er jetzt nicht versteht und für einen Druckfehler erklärt, in seiner Ausgabe Shakspere's unangetastet, mit keinen bezweifelnden oder erklärenden Anmerkungen begleitet, stehen liess. Doch ist das nur eine der vielen Dunkelheiten, welche diesem Herausgeber Shakspere's in dessen Werken erst aufgestossen zu sein scheinen, seitdem er die „werthvolle Entdeckung" gemacht hat.

Um aber auf den alten Corrector zurückzukommen, so ist vielen Proben seines Conjecturalscharfsinns der Stempel ihres Ursprungs aus seiner Unkenntniss des Shaksperischen Sprachgebrauchs so deutlich aufgeprägt, dass es keiner weitläuftigen Auseinandersetzung, sondern nur der Nebeneinanderstellung der alten, von ihm missverstandenen, oder vielmehr nicht verstandenen Lesart und seiner Emendation bedarf. So z. B.:

Seite 190. ibid. (A. 3. Sc. 3.)

I never saw a vessel of like sorrow,
So fill'd and so *becoming.*

D. a. C. *o'er-running.*

Seite 190. ibid (A. 4. S. 1.)

I have, *missingly*, noted he is of late much retired from court.

D. a. C. *musingly.*

Seite 194. ibid. (A. 4. Sc. 3.)

Can he speak? hear?
Know man from man? *Dispute* his own estate.

D. a. C. *Dispose.*

Seite 196. ibid. (A. 5. Sc. 1.)

You have a *holy* father.

D. a. C. *noble.*

Seite 196. ibid. (A. 5. Sc. 2.)

And *undoes* description to *do* it.

D. a. C. *show it*, womit denn der Gegensatz zwischen *undo* = vernichten und *do* = schaffen, beseitigt ist.

Ibid.

Bravely confessed and lamented.

D. a. C. *heavily*. — Der Hofmann spricht aber von dem künstlerisch schönen Eindruck, den die Wiedersehensscene auf ihn gemacht.

Seite 201. *King John*. (A. 2. Sc. 1.)

And then we shall repent each drop of blood,
That hot rash haste so *indirectly* shed.

D. a. C. *indiscreetly*.

Seite 203. ibid. (A. 3. Sc. 1.)

Full of unpleasing spots and *sightless* stains.

D. a. C. *unsightly*; und Collier glaubt jetzt auch, Shakspere habe *unsightly* geschrieben und der Setzer dafür *sightless* missverstanden.

Ibid.

The grappling vigour and rough frown of war
Is cold in amity, and *painted* peace.

Der „geschminkte Friede“ wird natürlich „dem finstern Stirnrunzeln des Kriegs“ gegenübergestellt. Der alte Corrector verstand das nicht und emendirte *faint in peace*.

Seite 206. ibid. A. 3. Sc. 4.) Natürlich verstand der alte Corrector den Shaksperischen Sinn von *modern* „trivial, gewöhnlich“ nicht und emendirte Constanze's Zeile:

Which scorns a *modern* invocation

in *widow's invocation*.

Seite 208. ibid. A. 4. Sc. 3.) Auch *private* als Substantiv in dem Sinne: geheimes Geschäft, geheime Botschaft, wie

Shakspere und Ben Jonson es anwenden, kannte der alte Corrector nicht. So ändert er denn:

> Whose *private with me* of the Dauphin's love
> Is much more general than these lines impart

in *private missive*. — Gleich darauf enthüllt, nach Collier's Meinung, der alte Corrector *an egregious error*, indem er für die alte Lesart:

> We will not line his *thin bestained* cloak

liest *sin-bestained*. Wenn man jedoch bedenkt, dass dem *thin* das *line* gegenübergestellt wird, dass ferner *sin-bestained* aus dem vom Dichter hier angewandten Bilde geschmacklos genug herausreisst, so wird man vielleicht gern auch ferner mit dem *egregious error* vorlieb nehmen und den »mit Sünde beschmutzten Mantel« gern seinem Entdecker überlassen.

Seite 209. ibid. (A. 5. Sc. 1.)

> Let not the world see fear and *sad* distrust
> Govern the motion of a kingly eye:
> Be stirring as the time; *be* fire with fire etc.

Der alte Corrector änderte *sad* in *blank*, und, da Collier auch *sad* »zahm« findet, ist wohl die Bemerkung erlaubt, dass *sad*, nach Shaksperischer Art nicht nur »niedergeschlagen«, sondern auch »niederschlagend« bedeutet und sich auf die Wirkung des Misstrauens bezieht, während *blank* eine blosse Floskel ist. Wenn aber der alte Corrector *meet fire* emendirt; und Collier naiv hinzufügt, die alten Ausgaben läsen bloss *(merely) be*, so darf man wohl fragen, was mehr sagt: »Begegne dem Feuer mit Feuer« oder: »Sei Feuer gegen Feuer«.

Seite 212. ibid. (A. 5. Sc. 7.)

> Death, having prey'd upon the outward parts,
> Leaves them, *invisible;* and his siege is now
> Against the mind.

Invisible bezieht sich auf *death;* der Tod selbst, indem er sich ins Innere zurückzieht, wird unsichtbar. Dem alten Corrector war diese Verbindung zu kühn, er emendirt und und verbindet mit *them unvisited*, was sich von den *outwards parts* jedoch nur dann sagen liesse, wenn der Tod sie gar nicht, also auch vorher nicht, heimgesucht hätte.

Seite 233. *First Part of King Henry IV.* (A. 2. Sc. 4.) Der alte Corrector fügt in Falstaff's Worten: *him keep with, the rest banish* hinter *keep* ein *thee* hinzu, und Collier sagt: *this emendation is, however, disputable, and perhaps scarcely requires notice.* — Allerdings verdient die Emendation insofern eine Notiznahme, als sie die Unfähigkeit des alten Correctors, auch die einfachste Inversion des Dichters zu verstehen, glänzend documentirt: er sah nämlich nicht ein, dass *him keep with* nachdrücklich steht für *keep with him:* zu ihm halte dich, mit ihm lebe.

Seite 244. *Second Part of King Henry IV. Induction.* Der alte Corrector verstand die Verbindung *peasant towns* „Landstädte, Ackerbaustädte“ nicht und ändert *pleasant towns.*

Seite 249. ibid. (A. 5. Sc. 1.) Der Erzbischof vergleicht das Verhältniss des Königs und des Landes (*this land* im Englischen personificirt als weiblich) einer zänkischen Ehe, und sagt:

> So that this land like an offensive wife
> That hath enrag'd *him on* to offer strokes.

Der alte Corrector sah nicht ein, dass *him* sich auf den König bezieht, von dem allein in den vorigen Versen die Rede war, und ändert *her man*, was bei ihm wahrscheinlich „ihr Mann“ bedeuten soll, bei Shakspere aber nur „ihr Diener“ bedeuten könnte.

King Henry V. (A. 1. Sc. 2.) König Heinrich sagt:

I will keep my state,
Be like a king, and show my *s a i l* of greatness.

Man sollte denken, dass das vom Aufziehen eines Segels hergenommene Bild ebenso verständlich sein müsste, wie das entgegengesetzte, *strike my sail*, das Shakspere ähnlich anwendet. Nichtsdestoweniger geht auch diese einfache Metapher über die Fassungskraft des alten Correctors; er emendirte *soul*, und Collier kann sich nicht denken, dass diese Emendation bestritten werde! — Gleich darauf versteht der alte Corrector *reasonable swiftness* »zweckmässige Eile« nicht und ändert *seasonable*, und A. 4. Sc. 1. (Seite 261) muss aus *distressful bread*, »das mit sauerer Mühe erworbene Brot« *distasteful* »das unschmackhafte Brot« werden — ein Epitheton, das, beiläufig gesagt, König Heinrich eher auf die Emendationen des alten Correctors, als auf das Brot angewandt haben würde.

Seite 296. *Third Part of King Henry VI.* (A. 4. Sc. 8.) In dem Verse

That's not my fear; my *m e e d* hath got me fame

verstand der alte Corrector das Wort *m e e d* »Verdienst« nicht und änderte *mind*. Der fromme König sagt also: mein Gemüth hat mich berühmt gemacht. — In A. 5. Sc. 7. sind die *undoubted champions* Kämpen, an deren Tüchtigkeit nie gezweifelt wurde. Der alte Corrector verstand das nicht und änderte *redoubted*, obwohl das Wort *undoubted* dadurch gesichert wird, dass es sich wie in *Third Part of King Henry VI.* so auch in *Second Part of the Contention* findet. — Dieses letztere Drama, die in Quarto erschienene erste Bearbeitung jenes späteren, gehörte aber wohl nicht zu den »mysteriösen Hülfsmitteln«, deren sich der alte Corrector bei der »Wiederherstellung des Shaksperischen Textes« bediente.

Seite 322. *King Henry VIII.* (A. 2. Sc. 4.) Katharina sagt, wenn ihr ein Fehltritt nachgewiesen werden könne, möge die schlimmste Verachtung sie strafen und sie so der empfind-

lichsten Art von Gerechtigkeit überliefern, die es nur für sie geben könne. Der alte Corrector ändert *sharp'st kind of justice* in *sharp'st knife*. Aber, abgesehen davon, dass die Gerechtigkeit kein Messer, sondern ein Schwert führt, lässt sich *knife of justice* auch nicht in Verbindung mit *contempt* setzen. Eben in dem Ausweisen aus der Thür besteht die *sharpest kind of justice*, welche die Verachtung übt, und nicht in der Handhabung irgend eines Messers.

Seite 327. ibid. (A. 5. Sc. 3.) Der Diener des Thürstehers vertritt die feststehende Figur des Clown, und als Clown lässt ihn der Dichter reden. Er sagt: wenn ich nicht Jeden auf den Kopf geschlagen habe, der sich herandrängte, so will ich nie im Leben wieder ein ordentliches Sück Rinderbraten sehen, und das möchte ich nicht für eine ganze Kuh — und statt Amen! fügt er hinzu: Gott erhalte sie!

> Let me ne'er hope to see a *chine* again,
> And that I would not for a *cow*, God save her.

Der alte Corrector verstand sich so wenig, trotz seiner constanten Lectüre, auf die Sprache der Shaksperischen Clowns und auf die Natur ihres Humors, dass er *chine* in *queen*, *cow* in *crown* veränderte; und Collier rühmt diese *singular emendation*. Sie ist allerdings *singular*, nur nicht in dem Sinne, wie Collier das Wort versteht.

Wir lassen es bei dieser Auswahl aus den *Comedies* und *Histories* bewenden und übergehen die *Tragedies*,*) obwohl

---

*) Nur ein Paar hervorstechende Beispiele mögen auch aus den *Tragedies* hier beiläufig angeführt werden. Im *Coriolanus* (A. 1. Sc. 4.) dringt der Held in die Stadt Corioli ein, ohne dass die Krieger seinem tollkühnen Beispiele folgen mögen, da sie ihn für verloren halten.

1. Soldier. Fool-hardiness! not I.
2. Sol. . . . . *Nor I.*
3. Sol. See, they have shut him in.
All. *To the pot, I warrant him.*

auch sie ihr reichliches Contingent zu den, wenn auch nicht glücklichen, doch mitunter sehr ergötzlichen Emendationen des alten Correctors stellen könnten. Es ist eben immer dieselbe Erscheinung, die auf allen Seiten sich wiederholt: entweder hat der alte Corrector ein einzelnes Wort im Text nicht verstanden, oder der ganze Zusammenhang eines Passus ist ihm dunkel geblieben, oder er hat das Wort und den Zusammenhang wohl verstanden, aber nicht goutirt — und allemal corrigirt er denn frisch drauf los, mit einem Eifer, der einer bessern Sache, namentlich aber eines bessern Erfolges würdig gewesen wäre. Finden sich doch allein in Collier's Auszuge über

---

Der alte Corrector verstand entweder den aus der Sprache des gemeinen Lebens entlehnten Ausdruck nicht — gewöhnlich ohne Artikel *to pot* = geliefert, todt — oder er hielt ihn für zu ordinär und änderte *to the port*, was denn heissen soll: sie haben ihn ins Thor geschlossen. Collier wundert sich, — für einen Herausgeber Shakspere's wunderbar genug — dass Niemand bis jetzt den Ausdruck: *To the pot I warrant him* aufgehellt habe. Natürlich, denn Jedermann, ausser Collier, verstand, dass es hiess: „Er ist geliefert, dafür stehe ich ihm ein". — Von der Unfähigkeit des Correctors, eine Shaksperische Metapher zu verstehen, giebt u. A. eine Scene in *Cymbeline*, auffallende Belege: A. 1. Sc. 5. *Ay, and the approbation of those that weep this lamentable divorce under her colours, are wonderfully to extend him* lautete bisher der Text. Dass der alte Corrector, unbekannt wie er es war mit dem Shaksperischen Sprachgebrauch *approbations*, setzte und hinter *are* ein *wont* einflickte, darf weiter nicht befremden; dass er aber *under her colours* nicht verstand: unter den Fahnen der Imogen, d. h. die, als zur Partei der Imogen gehörig, diese Ehescheidung beweinen — und dafür *and her dolours* änderte, ist schon stärker, und dass Collier dies für eine *emendation of much value* erklärt, ist das Stärkste. — Etwas weiter hin sagt Jachimo: *if you make your voyage upon her* und versteht das Wort natürlich in demselben übertragenen Sinne, in welchem Page es in *Merry Wives of Windsor* (A. 2. Sc. 1.) gebraucht: *If he should intend his voyage towards my wife:* Unternehmung, Expedition. Der alte Corrector verstand auch das nicht und änderte *if you make good your vantage upon her.*

700 Proben, welche in diese Kategorien zu fallen scheinen — ganz abgesehen von den schon vorher charakterisirten anderen Kategorien der Emendationen. Der alte Corrector muss seinen Dichter so eifrig und anhaltend gelesen haben, nicht um ihn zu verstehen, sondern um ihn zu verbessern.

Aber mit den bisher bezeichneten Branchen seiner Thätigkeit ist der Gesammtkreis der Industrie des alten Correctors nicht geschlossen. Wir haben noch ein zwiefaches Verdienst, das er sich um den Dichter erworben, zu rühmen: die Zusätze, mit denen er aus der Fülle eigener Poesie die Lücken ergänzt, die sich nach seiner Ansicht im Shakspere finden, und die Reime, mit denen er diejenigen Verse Shakspere's verziert, die nach seinem Geschmack sich gereimt besser ausnehmen. Wir geben zunächst einige Proben von diesen letzteren Emendationen, die sich füglich als die gereimten charakterisiren lassen, im Gegensatze zu den ungereimten Emendationen, mit denen wir uns bisher zu befassen hatten.

Seite 95. *Two Gentlemen of Verona.* (A. 1. Sc. 1.) Auf Proteus' Frage in Prosa: *Couldst thou perceive so much from her?* antwortete Speed bisher ebenfalls in Prosa:

> Sir, I could perceive nothing at all from her; no, not so much as a ducat for delivering your letter.

Der alte Corrector macht auf die einfachste Art Verse aus dieser Prosa: er flickt hinter *from her* ein *better* ein, ein Wort, das, wenn es auch an der Stelle keinen Sinn hat, sich doch wenigstens auf *letter* reimt. — Diesen Fund verwerthet der alte Corrector gleich noch einmal in der folgenden Scene, wo die Verse:

> She makes it strange, but she would be *best pleas'd*
> To be so anger'd with another letter

von der Reimlosigkeit, an der sie bei Shakspere leiden, durch die einfache Emendation *pleas'd better* curirt werden.

Nach der Logik des Correctors darf, weil von den 36 in der Folio abgedruckten Dramen 29 mit einem Reimpaare schliessen, auch *Two Gentlemen of Verona* dieses Schmuckes nicht verlustig gehen. In der Folio schliesst das Drama mit den Worten Valentin's:

> Come, Proteus; 'tis your penance, but to hear
> The story of your loves discovered;
> *That done*, our day of marriage shall be yours;
> One feast, one house, one mutual happiness.

Aus der dritten Zeile macht nun der Corrector:

> Our day of marriage shall be yours *no less.*

Man sollte nun freilich dies an das Vorhergehende anknüpfende *That done* für ebenso unentbehrlich, wie das wahrhaft komische *no less* für überflüssig halten, aber *less* reimt sich auf *happiness*, und *yours* reimt sich nicht darauf.

Bisweilen genügt auch der Reim des Dichters den höheren Ansprüchen des Correctors nicht und ist ihm nicht rein genug. So z. B. S. 60. *Comedy of Errors.* (A. 3. Sc. 1.) wo Dromio aus Ephesus in lebhafter Erinnerung an das Unheil, das ihm sein Name und sein Gesicht schon zu Wege gebracht, dem vermeintlichen Usurpator zuruft:

> If thou hadst been Dromio to-day in my place,
> Thou wouldst have chaug'd thy face for a name, or thy name *for an ass.*

Der alte Corrector schliesst, freilich mit gänzlicher Verkennung des Sinnes, *for a face.*

Am Glänzendsten beweist der alte Corrector, dass er selbst sogut wie Shakspere Verse machen und sogar noch besser als er reimen könne, an Stellen, wo Shakspere nur den Schluss gereimt, also seinem Corrector, das Beste nachzuholen, überlassen hat. So lautet Seite 62. ibid. (A. 4. Sc. 2.) Dromio's humoristische Schilderung von der Verhaftung seines Herrn in der Folio so:

No, he's in Tartar limbo, worse than hell:
A devil in an everlasting garment *h a t h h i m*,
One whose hard heart is button'd up with steel,
A fiend, a fairy, pitiless and rough;
A wolf, nay worse, a fellow all in buff.

Die ersten Zeilen dürfen, nach der Meinung des alten Correctors, nicht schlechter daran sein, als die letzten. So wird denn zunächst hinter *hath him* ein *fell* eingeflickt, das sich auf *hell* reimt, und zum Reim auf *steel* ein ganzer Vers eingeschoben, den Collier für einen verloren gegangenen Shaksperischen hält, dessen wohlverdiente Autorschaft wir indess dem alten Corrector nicht rauben mögen. Dieses Blatt aus dem Lorbeerkranz des alten Correctors, das er so bescheiden war in Shakspere's Lorbeerkranz einzuflechten, lautet

Who has no touch of mercy, cannot feel.

Seite 77. *Much ado about Nothing.* (A. 5. Sc. 3.) Bekanntlich verbindet Shakspere mit dem Reim wo er ihn am Schlusse der Scene anwendet, zugleich eine, meistens epigrammatisch zugespitzte, immer aber das Ganze resümirende oder abschliessende Sentenz; Scenen, die er nicht so abschliesst, schliesst er auch nicht mit Reimen ab, weil eben der Reim bei ihm etwas über den gewöhnlichen reimlosen Blankvers Hervorhebendes hat. Demnach ist es klar, dass z. B. in dem einfach faktischen Schlusse dieser Scene der Dichter keinen Reim beabsichtigen konnte:

Thanks to you all and leave us: fare you well.
Good morrow, masters: each his *s e v e r a l w a y*.

Der alte Corrector aber reimt *à tout prix: each his way can tell* und giebt somit dieser, Hero's Todtenfeier enthaltenden, rührenden Scene mit der unfreiwilligen Komik seiner Emendation einen höchst ergötzlichen Abschluss. — Aber auch den tragischen Eindruck weiss der alte Corrector mit Hülfe glücklich angebrachter, vom Dichter nur vergessener, Reime

zu erhöhen. So z. B. Seite 218. *King Richard II.* (A. 2. Sc. 2.) wo die Königin in den, gerade bei diesem Drama ziemlich correcten alten Ausgaben, Quarto's wie Folio, sagt:

conceit is still deriv'd
From some forefather grief; mine is not so,
For nothing hath begot my something *grief*,
Or something hath the nothing that I *grieve:*
'Tis in reversion that I do possess.

Der alte Corrector setzt mit einem Handumdrehen *woe* für *grief*, *guess* für *grieve*, und die schönsten gereimten Verse stehen da oder sind, nach Collier'scher Terminologie „wiederhergestellt". Zwar ist damit die Shaksperische antithetische Wiederholung von *grief* und *grieve*, entsprechend dem antithetisch wiederholten *nothing* und *something*, verwischt; zwar fällt mit dem eingeflickten *guess* die ganze, kunstvoll angelegte Spitzfindigkeit zusammen, aber von dem französischen *sans rime et sans raison*, was so viele andre Emendationen des alten Correctors trifft, lässt sich auf diese und ähnliche Emendationen nur die eine Hälfte anwenden: sie sind, wenn auch *sans raison*, doch wenigstens nicht *sans rime*.

Seite 251. *Second Part of King Henry IV.* (A. 5. Sc. 7.) Pistol spricht nie in Reimen, sondern verbrämt nur seinen Blankvers mit Citaten aus bombastischen Tragödien. So sagt er denn hier:

„Where is the life that late I led" say they;
Why here it is: welcome *these pleasant days.*

Er meint natürlich die Tage, die nun kommen sollen, während *this pleasant day*, wie der alte Corrector in seiner Reimwuth corrigirt, nur den Tag bedeuten könnte, an dem er spricht, an dem aber von der erwarteten Lust noch nichts vorhanden ist.

Seite 267. *First Part of King Henry VI.* (A. 1. Sc. 2.) Der Dauphin sagt zur Pucelle:

And if thou vanquishest, thy words are true,
Otherwise I renounce all confidence.

Der alte Corrector setzt für *otherwise* ein *or*, um Platz zu gewinnen für den kostbaren Reim *all confidence in you.* Nun aber redet der Dauphin nirgendwo die Pucelle mit *you* an, am Allerwenigsten hier in unmittelbarer Verbindung mit *thou* und *thy.* Wir dürfen wohl annehmen, dass der Dichter, wenn er anders hier hätte reimen wollen, es geschickter angefangen hätte; wir dürfen ferner wohl annehmen, dass der Setzer schwerlich aus *or* ein *otherwise* gemacht und schwerlich auch *in you* ohne Weiteres weggelassen hätte.

Seite 277. ibid. (A. 5. Sc. 3.) Das Zwiegespräch zwischen Suffolk und Margaretha ist im Original im Blankvers abgefasst:

Suff. Say, gentle princess, *would you not suppose*
Your bondage happy, to be made a queen?
Marg. *To be* a queen in bondage is more vile
Than is a slave in base servility,
For princes should be free.
Suff. And so shall you,
If happy England's royal king be *free.*

Der Wiederhersteller des ächten Shaksperischen Textes stellt auf die leichteste Weise die vom Setzer so schmählich vernachlässigten, von den bisherigen Herausgebern so wenig vermissten Reime her. Er liest für *not suppose* nur *not then ween*, lässt in der dritten Zeile *to be* vorn weg und flickt hinten *to me* an, und liest für das zweite *free* ein *true*, das natürlich an der Stelle keinen Sinn hat, aber doch auf *you* reimt.

Seite 286. *Second Part of King Henry VI.* (A. 4. Sc. 5.) Lord Scales schliesst seine Ermahnung, den Rebellen Cade zu bekämpfen:

Fight for your king, your country, and your lives!
And so farewell, *for I must hence again.*

Der alte Corrector fand diesen Abgang gar zu prosaisch und setzte dafür, verschönernd und — natürlich — auch reimend: *rebellion never thrives!* — was nebenbei gesagt, einigermassen im Widerspruche steht mit dem, was derselbe Lord Scales eben vorher von dem gewaltigen Ueberhandnehmen, der Empörer also von dem „Gedeihen der Rebellion“ gesagt hatte.

Seite 389. *Timon of Athens.* (A. 1. Sc. 2.) Apemantus trinkt Wasser, weil das nicht, wie die hitzigen Getränke an *Timon's* Tafel, zur Sünde verführen kann, und sagt dabei:

> Here's that which is too weak to be a *sinner*,
> Honest water which ne'er left man in the mire.

Der alte Corrector sehnt sich nach einem Reim und emendirt *fire* für *sinner*. Wenn aber Apemantus solche unsägliche Plattitüden in *Timon's* Festsaal vorgebracht hätte, wie die, dass Wasser kein Feuer sei, so würden die übrigen Gäste ihn wahrscheinlich zur Thür hinausgeworfen haben. Was soll man aber dazu sagen, dass Collier in allem Ernst glaubt, Shakspere selbst habe *fire* geschrieben!

Aus den Zusätzen, mit denen der alte Corrector den Text des Dichters bereichert hat, Proben anzuführen, können wir uns füglich ersparen, da die bisher gegebenen Proben auch diese hinlänglich charakterisiren. Es sind entweder ganze Zeilen, die er einschob, wo Reim und Sinn ihm ein solches Einschiebsel zu fordern schien, oder einzelne in den Vers eingerückte Flickwörter, wo dem alten Corrector, der die Freiheit der Shaksperischen Metrik so wenig wie die der Shaksperischen Sprache und Construction verstand, der Vers unvollständig vorkam. In solcher Thätigkeit haben sich bekanntlich schon manche Herausgeber Shakspere's versucht, namentlich Steevens, mit derselben Nichtberechtigung, nur mit grösserer Geschicklichkeit, mit demselben Mangel an Wahrheit, doch mit grösserer Wahrscheinlichkeit, als Collier's Schützling.

Man mag von der Befähigung des alten Correctors zu der Mühewaltung, die er sich augenscheinlich sauer genug hat werden lassen, noch so gering denken — und jede vorhergehende Zeile zeigt, dass unser Respekt von seiner Kritik nicht bedeutend ist — so wäre es doch ein Wunder, wenn unter 20,000 grösseren oder kleineren Emendationen, mit denen er sein Exemplar der zweiten Folio versehen hat, nicht auch Emendationen wären, welche diesen Namen wirklich verdienen: theils solche, die schon durch andre Kritiker uns bekannt geworden sind — und von denen ist oben gehandelt worden — theils auch solche, die dem alten Corrector allein angehören. Es ist unsere Pflicht nach so vielen Ausstellungen, die wir an seiner Arbeit zu machen hatten, nun auch die Stellen anzuführen, welche durch den Corrector wirklich gewonnen haben, wo er wirklich Shakspere's Text wiederhergestellt zu haben scheint. Es sind das folgende:

Seite 9. *Tempest.* (A. 2. Sc. 1.) las die Folio:

> And the fair soul herself
> Weigh'd between lothness and obedience, *at*
> Which end o' the beam *should* bow.

Die neueren Herausgeber lesen *she'd* für *should*, der alte Corrector besser *as* für *at*.

Seite 16. ibid. (A. 5. Sc. 1.) liest die Folio:

> His mother was a witch; and one so strong,
> That could control the moon, make flows and ebbs,
> And deal in her command, *without* her power.

Der alte Corrector besser *with all her power.*

Seite 73. *Much ado about nothing.* (A. 4. Sc. 2.) Die Folio und Quarto's vertheilen die Reden so:

> *Const.* Come, let them be opinioned.
> *Sex.* Let them be in the hands of Coxomb.
> *Kem.* Gods my life, where's the sexton.

Der alte Corrector aber:

Const. Come, let them be opinioned.
Sex. Let them be *bound.*
Bor. Hands off, coxcomb.

Ob nicht das *bound* eine überflüssige Zuthat ist, da Borachio den Küster sehr wohl unterbrechen kann, darüber lässt sich streiten. Dass aber Borachio *Hands off* ruft, ist jedenfalls eine glückliche Verbesserung des alten Correctors.

Seite 119. *Merchant of Venice.* (A. 3. Sc. 2.) Die Ausgaben lesen:

Happiest of all *is*, *that* her gentle spirit
Commits itself to yours to be directed.

Der alte Corrector hat *in that* für *is, that.*

Seite 153. *Taming of the Shrew.* (A. 4. Sc. 4.) Die Ausgaben:

Go *on*, and fetch our horses back again.

Der alte Corrector hat: *Go one.*

Seite 169. *All's well that ends well.* (A. 5. Sc. 3.) Die Ausgaben haben:

Her *insuit coming* with her modern grace.

Der alte Corrector: *Her infinite cunning.*

Seite 193. *Winter's Tale.* (A. 4. Sc. 3.) Die Folio hat:

He tells her something
That *makes* her blood look *on't*

wo die Herausgeber *out* lesen. Der alte Corrector aber besser:

That *wakes* her blood — look on't.

Seite 202. *King John.* (A. 2. Sc. 1.) Die Ausgaben lesen:

That daughter there of Spain, the lady Blanch,
Is *near* to England.

Der alte Corrector verbessert: *niece.*

Seite 230. *First Part of King Henry IV.* (A 1. Sc. 3.) Die Ausgaben haben:

Shall we buy treason and indent with *fears.*

Der alte Corrector emendirt *foes.*

Seite 248. *Second Part of King Henry IV.* (A. 4. Sc. 2.) Die Ausgaben:

If that rebellion
Came like itself in base and abject routs,
Led on by bloody youth, guarded with *rage.*

Der alte Corrector *rags.*

Seite 249. ibid. (A. 4. Sc. 2.) Die Ausgaben:

You have taken up
Under the counterfeited *zeal* of heaven
The subjects of heaven's substitute.

Der alte Corrector: *seal.*

Seite 284. *Second Part of King Henry VI.* (A. 3. Sc. 1.)

Live thou to joy thy life,
Myself *no* joy in nought, but that thou liv'st.

Der alte Corrector: *to joy.*

Seite 286. ibid. (A. 4. Sc. 6.) Die Ausgaben lesen:

Or let a *rabble* lead you to your deaths.

Der alte Corrector: *rebel.*

Seite 318. *King Henry VIII.* (A. 1. Sc. 1.) Die Ausgaben:

A beggar's *book*
Outworths a noble's blood.

Der alte Corrector: *brood.*

Seite 337. *Troilus and Cressida.* (A. 3. Sc. 3.) Die Ausgaben lesen:

For speculation turns not to itself,
Till it hath travell'd and is *married* there
Where it may see itself.

Der alte Corrector: *mirror'd.*

Seite 352. *Coriolanus.* (A. 2. Sc. 3.) Die Ausgaben lesen:

At some time when his soaring insolence
Shall *teach* the people.

Der alte Corrector: *touch.*

Seite 426. *Hamlet.* (A. 3. Sc. 4.) Die Ausgaben:

I'll *silence* me e'en here.

Dnr alte Corrector: *I'll 'sconce me even here.*

Seite 443. *King Lear.* (A. 4. Sc. 6.) Die Ausgaben:

Who *minces* virtue and does shake the head.

Der alte Corrector: *mimics.*

Diese achtzehn Emendationen bilden die einzige positive Ausbeute, welche, als Resultat einer gewissenhaften Prüfung, sich aus den von Collier mitgetheilten mehr als tausend Emendationen für den Text des Dichters gewinnen liess. So werthvoll nun auch jede, selbst die geringfügigste, Verbesserung Shakspere's uns sein muss, sobald sie nur auf guten Grund fusst, so wäre doch diese Acquisition zu theuer erkauft durch die Zumuthung, die ganze unendliche Spreu, in welcher diese achtzehn Weizenkörner versteckt liegen, mit in den Kauf zu nehmen. Lieber behelfen wir uns, wie bisher, ohne diese achtzehn neuen Lesarten mit den alten, so gut es gehen will, als dass wir, weil der alte Corrector hier zufällig das Rechte traf, nun in Bausch und Bogen, auf Treu und Glauben die ganze ungeheure Entstellung Shakspere's, die in seiner „Wiederherstellung" liegt, uns gefallen liessen.

Aber hat der alte Corrector denn überhaupt eine „Wiederherstellung" dieses Textes auch nur beabsichtigt? Hat er nicht vielmehr, lediglich zu seiner eignen Unterhaltung und Genugthuung, sich seinen Shakspere, nach Massgabe seines eignen Geschmacks, lesbarer machen wollen, indem er corrigirte, nicht wie nach seiner Meinung der Dichter ge-

schrieben, ehe der Setzer oder Abschreiber ihn verunstaltete, sondern wie nach seiner Meinung der Dichter hätte schreiben müssen? Bekanntlich hat es zu keiner Zeit in England an Leuten gefehlt, die, von der Natur mit einem bewundernswerthen Scharfblick für Shakspere's Mängel ausgestattet, sich nöthigen Falls wohl die Fähigkeit zutrauten, diesen Mängeln abzuhelfen; und Nichts widerstreitet, wie es scheint, der Annahme, dass auch der alte Corrector dieses guten Glaubens war und diesen guten Glauben denn in der durchgängigen Correctur seines Exemplars von Shakspere's Werken praktisch zu bethätigen sich gedrungen fühlte. War er dabei, wie es wahrscheinlich ist, von der Prätension, seine Emendationen für Shaksperische Originale auszugeben, durchaus frei, so ist gegen die Harmlosigkeit solcher verbessernden Privatthätigkeit mit Grund nicht das Mindeste einzuwenden; sie verliert ihren harmlosen Charakter erst, wenn uns nun alles Ernstes zugemuthet wird, diese Phantasien eines Lesers für Eigenthum des Dichters zu halten und ihnen einen Werth oder gar einen Platz anzuweisen, der ihnen, so lange es noch eine gesunde Kritik giebt, nimmermehr gebühren kann.

Nachweis der Citate aus Shakspere's Dramen, nach der Seitenzahl dieser Abhandlung.

Tempest. 22. 36. 60. 61. 62. 63. 94.

Two Gentlemen of Verona. 7. 23. 63. 64. 65. 88. 89.

Merry Wives of Windsor. 23. 36. 37. 64.

Measure for Measure. 23. 24. 25. 38. 39. 65. 66.

Comedy of Errors. 25. 39. 66. 67. 68. 89. 90.

Much Ado about Nothing. 8. 9. 25. 68. 69. 70. 71. 90. 94.

Love's Labour's Lost. 26. 40. 41. 71. 72.

Midsummer Night's Dream. 26. 41. 42. 73.

Merchant of Venice. 9. 10. 26. 27. 35. 42. 73. 74. 75. 95.

As you like it. 28. 43. 75. 76.

Taming of the Shrew. 20. 44. 76. 95.

All's well that ends well. 11. 28. 44. 77. 78. 95.

Twelfth Night. 44. 45. 78. 79.

Winter's tale. 61. 79. 80. 81. 82. 95.

King John. 28. 45. 46. 82. 83. 95.

King Richard II. 46. 91.

King Henry IV. (Part I.) 12. 84. 96.

King Henry IV. (Part II.) 29. 84. 91. 96.

King Henry V. 46. 47. 84. 85.

King Henry VI. (Part I.) 48. 91. 92.
King Henry VI. (Part II.) 48. 92. 96.
King Henry VI. (Part III.) 13. 29. 85.
King Henry VIII. 13. 30. 56. 85. 86. 96.
Troilus and Cressida. 14. 15. 30. 48. 49. 96.
Coriolanus. 34. 49. 50. 57. 86. 97.
Romeo and Juliet. 16. 50. 58.
Timon of Athens. 51. 93.
Julius Caesar. 30.
Macbeth. 16. 59.
Hamlet. 3. 17. 31. 97.
King Lear. 18. 31. 56. 97.
Othello. 18. 19.
Antony and Cleopatra. 32. 52.
Cymbeline. 53. 54. 87.

Druck von F. P. Lechner, mit König'schen Typen.

BLUE
PR
2951
.D4
1853
c.1

4117342

11164